MAX DESSOIR

AESTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE

KUNSTWISSENSCHAFT

IN DEN GRUNDZÜGEN DARGESTELLT

VON

MAX DESSOIR

MIT 16 TEXTABBILDUNGEN UND 19 TAFELN



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1906

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

JOHN NEWBOLD HAZARD

ZUM GEDÄCHTNIS.

Vorwort.

Dies Buch ist eigentlich schon seit zwei Jahren fertig. Hemmungen und Ablenkungen haben die Veröffentlichung bis heute hintangehalten. Inzwischen sind einige Systeme der Ästhetik und sehr viele Einzeluntersuchungen hervorgetreten. Sie wurden mit dem lebhaftesten Gefühl der Erkenntlichkeit benutzt, soweit der schon gespannte Rahmen es erlaubte; aber gemäß dem Charakter dieser Darstellung, die nur Grundzüge bietet, habe ich es vermieden, mich des näheren mit den zufällig jüngsten und gerade jetzt bekanntesten Theorien auseinanderzusetzen. Für die bis ins Einzelste dringende Erörterung scheint mir eine Zeitschrift geeigneter: die soeben begründete »Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft« wird solchen Forderungen des Tages besser dienen können.

Ferner habe ich mir im Hinblick auf jene Bücher ernstlich die Frage vorgelegt, ob mein Versuch überflüssig geworden sei. Aus mehreren Gründen glaubte ich doch, verneinend antworten zu dürfen. Zunächst tritt die Bemühung um das Ganze des Gegenstandes hier offenkundiger hervor als in den übrigen Werken der neueren Literatur. Im vollen Bewußtsein der Tatsache, daß eine umfassende Ästhetik aus der Feder eines Mannes ebenso lückenhaft ausfallen muß wie etwa die von einem und demselben Autor geschriebene »Kunstgeschichte«, wagte ich das Unternehmen, weil der Vorteil einheitlicher Auffassung mir größer schien als die unvermeidlichen Schäden. Jetzt, wo ich denselben Gegenstand in anderer Gliederung vortrage, sehe ich, an wie vielen Stellen mir nicht alles nach Wunsch geglückt ist. Man vollbringt eben selten die Bücher, die man will. Man denkt sie sich bergan, und nachher bleiben sie unbeweglich auf der Ebene. Die Hauptschuld trägt der Geist unseres Zeitalters der Mittelbarkeit, in dem die Beziehung zum Leben zusammenschrumpft und fast nur noch über Gelesenes gelesen, über Geschriebenes geschrieben, über Gesprochenes gesprochen wird. Wenngleich ich mich stark von dieser

Last bedrückt fühle, hoffe ich dennoch, daß eine persönliche Anschauung der Probleme spürbar geblieben ist und als förderlich empfunden werden wird.

Was die sachliche Einheit des Versuches anlangt, so liegt sie nicht darin, daß er als Stück eines philosophischen Systems auftritt. Zwar sind einige der Hilfsbegriffe, die sich mir in anderen Untersuchungsgebieten dargeboten hatten, von neuem verwertet worden. Der Leser wird die Begriffe des Unterbewußtseins, der Psychognosis, des Leistungsmenschen und andere mehr wiederfinden, obwohl sie vielfach bei den Fachgenossen auf ebenso vornehme wie vollständige Abwesenheit des Verständnisses gestoßen sind; und die beiden ersten Abschnitte über Geschichte und Prinzipien der Ästhetik bleiben von der in meinem geschichtlichen Werk durchgeführten Ansicht beherrscht, daß eigentlich historische und doxographische Behandlung miteinander verbunden werden sollen. Aber dies Buch besteht nicht in schonungsloser Verfolgung eines einzigen Erklärungsgrundsatzes. Ich finde ein solches Verfahren für die Ästhetik in ihrer gegenwärtigen Verfassung nicht minder ungeeignet als für die Psychologie oder Ethik. Die allumfassenden Theorien erinnern mich immer an das Tote Meer: jedes Lebewesen, das in die klar aussehende Salzflut sich wagt, schwimmt an der Oberfläche und muß sterben; im Toten Meer des begrifflichen Absolutismus gelangen die lebendigen Einzelerkenntnisse niemals zur Tiefe, sondern werden vergiftet. Forschung und Lehre haben sich nach den Gesichtspunkten zu richten, die jeweilig vom Stoff verlangt werden, sie sollen feststellen, ordnen und möglichst unbefangen aus der Sache heraus erklären.

Über das Äußerliche gestatte ich mir zwei Bemerkungen. Die erste betrifft die Beispiele. Bei einem Unternehmen wie dem vorliegenden kann man ihrer kaum entraten. Zitate, kurze Gedichte und Notenbeispiele sind leicht einzufügen. Gegenüber Werken der bildenden Kunst besagen einfache Hinweise nicht viel, da der Leser selten Zeit und Gelegenheit hat, ihnen zu folgen; ich habe daher mit freundlicher Bewilligung des Verlegers und der übrigen Beteiligten Tafeln beigegeben, die den nötigsten Anschauungsstoff enthalten und mehrere allgemeine Sätze zu erläutern geeignet sind. Zweitens möchte ich den Leser auf die Darstellungsweise vorbereiten, die der Bequemlichkeit keine Zugeständnisse macht, vielmehr auf den Beziehungszwang des mit einer gewissen Genauigkeit Ausgesprochenen vertraut. An Übergangsstellen finden sich öfters Zusammenfassungen; nützlich dürfte

auch das Verzeichnis sein, da es statt einer vollständigen, aber mechanischen Zusammenstellung eine Auswahl von Begriffen und von Verweisungen bietet.

Schließlich ein Wort ganz persönlicher Art. Sonst schmückt man wissenschaftliche Werke gern mit dem Namen eines berühmten Gelehrten. Dies Buch ist dem Andenken eines amerikanischen Privatmanns gewidmet. Ein eifriger Verehrer deutscher Wissenschaft und Kunst wurde J. N. Hazard am stärksten, immer wieder, von der Philosophie angezogen. Kein Wunder: Er selbst war ein Vorbild echt philosophischen Geistes. Und mehr: Er war einer von den so seltenen wirklich vornehmen und gütigen Menschen, die — bei aller Leidenschaft für Großes und Allgemeines — dem Kleinen und Einzelnen ein Herz bewahren. Daß ich dem väterlichen Freunde über das Grab hinaus die Treue halte, dessen soll die Widmung ein Zeugnis sein.

Berlin, im November 1905.

Max Dessoir.

Inhaltsübersicht.

Erster Hauptteil. Ästhetik.

Zweiter Hauptteil. Allgemeine Kunstwissenschaft.

ERSTER HAUPTTEIL.

ÄSTHETIK.

Einleitung.

In der Entwickelung, die unsere Wissenschaft von ihrer Geburt an bis auf den heutigen Tag erlebt hat, ist ein Gedanke ihr treu geblieben, nämlich der, daß ästhetisches Genießen und Schaffen, Schönheit und Kunst unabtrennbar zusammengehören. Der Gegenstand dieser Wissenschaft sei vielgestaltig zwar, doch einheitlich. Kunst gilt als die Darstellung des Schönen, die aus einem ästhetischen Zustand heraus zu stande kommt und in einem ähnlichen Verhalten aufgenommen wird; die Wissenschaft von diesen beiden Verfassungen der Seele sowie vom Schönen nebst seinen Modifikationen und von der Kunst nebst ihren Arten wird, da sie eine Einheit bildet, mit dem einen Namen Ästhetik belegt.

Die Skepsis der Gegenwart beginnt daran zu zweifeln, ob wirklich das Schöne, das Ästhetische und die Kunst in einem Verhältnis zueinander stehen, das fast eine Identität genannt werden kann. Schon früher ist die Alleinherrschaft des Schönen angegriffen worden: da die Kunst doch auch das Tragische und das Komische, das Zierliche und das Erhabene, ja selbst das Häßliche in ihren Kreis einbezieht, und da an alle diese Kategorien das ästhetische Gefallen anzuknüpfen vermag, so ist deutlich, daß mit dem Schönen etwas Engeres gemeint sein muß als mit dem künstlerisch und ästhetisch Wertvollen. Immerhin könnte Schönheit den Endzweck und Mittelpunkt der Kunst bilden, und es könnten die übrigen Kategorien den Weg zur Schönheit bezeichnen, gleichsam werdende Schönheit sein.

Selbst diese Anschauung, die in der Schönheit den eigentlichen Inhalt der Kunst und den zentralen Gegenstand der ästhetischen Vorgänge erblickt, ist gewichtigen Bedenken ausgesetzt. Vor allen Dingen steht ihr die Tatsache entgegen, daß die im Leben genossene Schönheit und die in der Kunst genossene nicht dasselbe sind. Die künstlerische Nachbildung des Naturschönen gewinnt einen ganz neuen Charakter: Raumobjekte werden in der Malerei zu Flächengebilden, Seiendes verwandelt sich in der Dichtkunst zu Sprachlichem, und so wird allerorten umgeformt. Trotz der objektiven Verschiedenheit vermöchte ja der subjektive Eindruck derselbe zu bleiben. Allein auch das trifft nicht zu. Lebendige Körperschönheit — ein anerkannter Freibrief für den Besitzer — spricht zu allen unseren Sinnen; sie ver-

setzt häufig das Geschlechtsgefühl in Schwingungen, wenn auch nur in die zartesten und kaum bemerkten; sie beeinflußt unwillkürlich unsere Handlungen. Hingegen liegt auf der Marmorstatue eines nackten Menschen jene gewisse Kühle, die uns nicht daran denken läßt, ob wir Mann oder Weib vor uns sehen: selbst der schönste Leib wird hier als geschlechtloses Bild genossen, vergleichbar der Schönheit einer Landschaft oder einer Melodie. Zum ästhetischen Eindruck des Waldes gehört sein würziger Duft, zum Eindruck einer tropischen Vegetation die glühende Hitze, während aus dem künstlerischen Genuß die Empfindungen der niederen Sinne verbannt sind. Gleichsam zum Ersatz für das Fehlende enthält der Kunstgenuß die Freude an der Persönlichkeit des Künstlers und an seiner Kraft, Schwierigkeiten zu überwinden, und so manche andere Lustmomente, die niemals von der natürlichen Schönheit ausgelöst werden. Es unterscheidet sich demnach, was wir in der Kunst schön nennen, von dem, was im Leben so heißt, sowohl dem Gegenstand als auch dem Eindruck nach.

Aus unseren Beispielen ergibt sich aber noch etwas anderes. Vorausgesetzt, daß wir die reine, lustvolle Betrachtung wirklicher Dinge und Vorgänge ästhetisch nennen dürfen — und welcher Gegengrund könnte aus dem gewohnten Wortgebrauche abgeleitet werden? —, so erhellt, daß der Kreis des Ästhetischen weiter reicht als der des Künstlerischen. Unsere bewundernde und liebende Hingabe an Naturerscheinungen trägt alle Merkmale des ästhetischen Verhaltens und braucht dennoch von der Kunst nicht berührt zu sein. Noch mehr. Auf allen geistigen und sozialen Gebieten lebt sich ein Teil der schaffenden Kraft in ästhetischer Formung aus; diese Erzeugnisse, die keine Kunstwerke sind, werden ästhetisch genossen. Da ungezählte Tatsachen täglicher Erfahrung uns vor Augen stellen, daß der Geschmack unabhängig von der Kunst sich entwickeln und auswirken kann, so müssen wir der Sphäre des ästhetischen Seins einen weiteren Umfang zuerkennen als der Sphäre der Kunst.

Damit ist nicht behauptet, daß der Kreis der Kunst ein enger Ausschnitt sei. Im Gegenteil: das ästhetische Moment erschöpft nicht den Inhalt und Zweck jenes Gebietes menschlicher Produktion, das wir zusammenfassend »die Kunst« nennen. Jedes wahrhafte Kunstwerk ist nach Motiven und Wirkungen außerordentlich zusammengesetzt, es entspringt nicht bloß aus ästhetischer Spielseligkeit und dringt nicht nur auf ästhetische Lust, geschweige denn auf reinen Schönheitsertrag. Die Bedürfnisse und Kräfte, in denen die Kunst ihr Dasein hat, sind keineswegs mit dem ruhigen Wohlgefallen erschöpft, das nach der Überlieferung den ästhetischen Eindruck sowie den ästhe-

tischen Gegenstand kennzeichnet. In Wahrheit haben die Künste im geistigen und gesellschaftlichen Leben eine Funktion, durch die sie mit unserem gesamten Wissen und Wollen verbunden sind.

Es ist daher die Pflicht einer allgemeinen Kunstwissenschaft, der großen Tatsache der Kunst in allen ihren Bezügen gerecht zu werden. Die Ästhetik vermag diese Aufgabe nicht zu lösen, wenn anders sie einen bestimmten, in sich geschlossenen und deutlich abgrenzbaren Inhalt besitzen soll. Wir dürfen nicht mehr die Unterschiede der beiden Disziplinen wegtäuschen, sondern müssen sie durch immer feinere Differenzierung so scharf herausheben, daß die wirklich vorhandenen Zusammenhänge sichtbar werden [1]). Das Verhältnis der früher geübten zu der jetzt eintretenden Betrachtungsweise ist demjenigen zwischen Materialismus und Positivismus zu vergleichen. Während der Materialismus eine reichlich grobe Aufhebung des Geistigen in das Körperliche wagte, stellte der Positivismus eine Ordnung von Naturkräften auf, in der die Beziehung der Abhängigkeit die Folge bestimmt. Der Mechanismus, die physikalisch-chemischen Tatsachen, die biologische und die geschichtlich-gesellschaftliche Gruppe werden nicht inhaltlich aufeinander zurückgeführt, sondern derart verknüpft, daß die höheren Ordnungen als abhängig von den niederen erscheinen. So soll nunmehr auch die Kunst mit dem Ästhetischen methodologisch verkettet werden. Und vielleicht noch enger, denn vielfach arbeiten schon jetzt Ästhetik und Kunstwissenschaft einander in die Hände wie die Tunnelarbeiter, die von entgegengesetzten Punkten aus in einen Berg eindringen, um in seiner Mitte sich zu treffen.

Vielfach geschieht es, nicht durchweg. An manchen Stellen vollzieht sich die Forschung gänzlich unbekümmert um das, was an anderen Orten vor sich geht. Das Gebiet ist eben zu groß und die Interessen sind zu verschieden. Künstler berichten von ihren Erfahrungen beim Schaffen, Kenner belehren uns über die Technik der einzelnen Künste; Soziologen untersuchen die gesellschaftliche Funktion, Ethnologen den Ursprung der Kunst; Psychologen ergründen teils durch Versuche teils durch begriffliche Analyse den ästhetischen Eindruck, Philosophen erörtern die Methoden und Prinzipien; die Geschichtschreiber der Literatur, Musik und bildenden Kunst haben eine ungeheure Stoffmenge aufgehäuft — und die Gesamtheit dieser wissenschaftlichen Forschungen bildet den festesten, jedoch nicht größten Bestandteil der öffentlichen Diskussionen, die von allerhand Gesichtspunkten aus in Zeitschriften und Zeitungen von statten gehen. »Da bleibt nun für den ernst Betrachtenden nichts übrig als daß er sich entschließt, irgendwo den Mittelpunkt hinzusetzen und alsdann zu sehen und zu suchen, wie er das übrige peripherisch behandle.« (Goethe.)

Nur durch Grenzsetzung kann aus dem geschäftigen Durcheinander ein Zusammenwirken entstehen. Der Widersprüche und Fremdheiten sind augenblicklich noch recht viele. Wer eine glatte begriffliche Einheit herzustellen unternimmt, der tötet das Leben, das in Begegnungen, Kreuzungen und Kämpfen sich bekundet, und verstümmelt die volle Erfahrung, die in den mannigfaltigen Einzeluntersuchungen sich ausbreitet. System und Methode bedeuten für uns: frei sein von einem System und einer Methode. Es fragt sich jedoch, ob ein einzelner so weit Herr der verschiedentlichen Verfahrungsweisen werden kann, um sie mit Nutzen anzuwenden. Zwar scheint nach allgemeiner Ansicht der Philosoph berechtigt, Ästhetik im engeren Sinn zu treiben, aber seine Befugnis, über allgemeine Kunstwissenschaft sich auszusprechen, dürfte angefochten werden. Der Philosoph, der über alles und jedes mitreden will, mag wie ein berufsmäßiger Dilettant ausschauen, wie ein Schwätzer und Besserwisser, ohne rechte Vorstellung und gründliche Kenntnis von den Dingen, über die er phantasiert. Sollten nicht die Kunstgelehrten einerseits, die schaffenden Künstler anderseits den Gegenstand ausschließlich für sich beanspruchen dürfen?

Die Theorie der einzelnen Künste wird durchschnittlich in Verbindung mit der Erforschung ihrer Geschichte gepflegt. An den Universitäten vertritt der Kunsthistoriker zugleich die systematische Wissenschaft von den bildenden Künsten; der Literarhistoriker in sozusagen offizieller Form soll auch Sprachforscher sein; Musikgeschichte und Musikwissenschaft werden ebenfalls in Personalunion betrieben. Daß beide Arbeitsrichtungen einander stützen können, daß namentlich der Historiker ohne systematische Kenntnisse bis zur Bewegungslosigkeit gefesselt wäre, ist ohne weiteres zuzugeben. Aber die rein theoretische Beschäftigung mit Formen und Gesetzen jeder Kunst kann, wie die Erfahrung zeigt, in gründlicher und förderlicher Weise vollzogen werden, obgleich die geschichtliche Entwickelung nicht näher untersucht wird. So entstehen die besonderen systematischen Wissenschaften, die man Poetik, Musiktheorie und Kunstwissenschaft zu nennen pflegt. Ihre Voraussetzungen, Methoden und Ziele erkenntnistheoretisch zu prüfen sowie ihre bedeutsamsten Ergebnisse zusammenzufassen und zu vergleichen, scheint mir die Aufgabe einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu sein; daneben besitzt diese in den Problemen, die das künstlerische Schaffen und der Ursprung der Kunst, die Einteilung und die Funktion der Künste dem Nachdenken stellen, Gebiete, die sonst keine Stätte finden könnten. Und vorläufig wenigstens ist der Philosoph berufen, sie zu verwalten.

Doch ein anderer Zweifel muß noch behoben werden. Sind nicht

vielleicht die schaffenden Künstler diejenigen, die uns andere über das Wesen der Kunst belehren sollten? Mit welchem Recht darf der Philosoph, der nicht selber Künstler ist, über Kunst urteilen? Ist er nicht den gleichen Vorwürfen ausgesetzt wie ein Nationalökonom, der über den Börsenhandel schreibt, ohne jemals im Getriebe der Börse gestanden zu haben?

Gewiß verdankt unsere Wissenschaft den Künstlern, sofern sie Theoretiker und Schriftsteller sind, manches Gute. Zunächst sind die Selbstzeugnisse über ihr Schaffen ganz unentbehrlich. Alsdann haben sie über die Technik ihrer Kunst viel Schönes gesagt. Aber ihre Teilnahme für die Theorie hat doch der Regel nach ein anderes Aussehen als unsere Bemühung. Künstler wollen durch Nachsinnen das eigene Schaffen fördern oder wenigstens dem natürlichen Bedürfnis nach Einsicht in die Bedingungen ihrer Kunst genügen. Ihr Absehen ist also entweder auf die künstlerische Leistung gerichtet oder auf die persönliche Bildung. Die wissenschaftliche Untersuchung jedoch darf nicht Mittel zu einem dieser beiden an sich berechtigten Ziele bleiben, sondern ist sich selber Zweck; und für sie pflegt bei der schöngeistigen Beschäftigung mit der Kunst wenig herauszukommen. Ich will nicht von der Unzulänglichkeit der Künstler sprechen, die sich zum Reden aufgelegt fühlen, ohne an abstraktes und systematisches Denken gewöhnt zu sein, ja ohne überhaupt das Problematische des Selbstverständlichen zu ahnen; sondern ich möchte auch Kunstbetrachtung[2]) und Kunstkritik von der reinen Wissenschaft ausgeschlossen wissen. Indem jene das eigentümliche Leben einzelner Kunstwerke nachfühlen, diese Idee und Form an der einzelnen Schöpfung trennen lehrt, leisten sie etwas für die Bildung und Genußfähigkeit der Individuen. Aber alle philosophischen Ewigkeitswerte dienen hier dem Augenblicklichen. Mit Sainte-Beuve sehen Kenner und Kritiker ihre Aufgabe darin, »*de se borner à connaître de près les belles choses et à s'en nourrir en exquis amateurs, en humanistes accomplis.*« Dazu können allerdings Beschreibung und Erklärung einen Beitrag liefern, und es gehört zu unseren Obliegenheiten, Recht und Umfang dieses Anteils erkenntnistheoretisch festzulegen; indessen mit Verständnis und Genuß des einzelnen Gebildes haben wir es nicht zu tun.

Unsere Wissenschaft entspringt wie jede andere dem Bedürfnis nach klarer Einsicht und der Notwendigkeit, eine Gruppe von Tatsachen zu erklären. Da das Erfahrungsgebiet, das sie erkennbar zu machen hat, das der Kunst ist, so entsteht die besondere und ärgerliche Schwierigkeit, die freiste, subjektivste, am meisten synthetische Betätigung des Menschen in der Richtung der Notwendigkeit, Objektivität, Analysis umzuformen. Diese gewaltsame Veränderung muß

erfolgen, oder es gibt keine Wissenschaft von der Kunst. Alles Launenhafte, Unzweckmäßige, Irrationale ist unweigerlich zu tilgen. Denn mit der oft geschehenen bloßen Anerkennung seines Daseins ist es ja noch nicht begriffen. Auf diesem Wege entfernt man sich freilich oft von der erlebten Wirklichkeit und vom Bewußtsein der Künstler. Hört irgend ein Musiker alles das, was die Musikwissenschaft feststellt? Weiß der Leser, ja selbst der Dichter, daß die besondere Stimmung, die eine Strophe hervorruft, durch die ausnahmslos dunklen Vokale bedingt ist? Indem die Wissenschaft von solchen Dingen spricht, stößt sie auf einen Widerstand von seiten der Künstler: da sie, die Schaffenden, fast nichts von allem dem klar zu sehen brauchen, so empfinden sie es als eine wunderliche Entstellung und ziehen sich schließlich ganz auf ihr Gefühl zurück. Der Schaffende wird daher immer nur im Schaffenden einen Ebenbürtigen anerkennen, wenn er ihn auch meist als einen Nebenbuhler haßt; selbst der große Dichter wird dem ungebildeten Erfinder eines Couplets sich ähnlicher fühlen als dem gelehrtesten Denker. Eben darin liegt aber unser Recht. Wir wollen die Vorgänge erkennen und haben nicht den Ehrgeiz, sie herstellen zu können. Folglich ist unsere Absicht auch nicht darauf gerichtet, den Künstler zu beeinflussen. Wie man es anfängt, ein Kunstwerk zu schaffen, das vermögen wir im einzelnen und mit Erfolg nicht zu sagen. Wissen und Können ist zweierlei. Und die allgemeine Kunstwissenschaft gehört zu der weiten Sphäre des Wissens.

Dürfte ich ins Land der Wünsche ausschwärmen, so möchte ich wohl ein Bild dessen entwerfen, dem einst die Krone jenes Reiches zufallen soll. Zum König wäre geboren, wer künstlerisch zu empfinden und wissenschaftlich zu denken in gleichem Masse veranlagt ist: die Kunst in allen ihren Erscheinungen müßte seine Leidenschaft, die Wissenschaft mit allen ihren Methoden müßte seine Fähigkeit bilden. Wir harren seiner.

I. Die Geschichte der neueren Ästhetik.

1. Grundlegung im Altertum.

Wenn es gilt auszusprechen, wie wir heute die Fragen beantworten, die dem wissenschaftlichen Nachdenken von den Tatsachen des ästhetischen Lebens und der Kunst entgegengeworfen werden, so erweist sich die Besinnung auf ältere Theorien als nützlich. Unter dieser Zweckbestimmung kann es aber nicht die Aufgabe sein, eine Geschichte des Geschmacks und des Kunsturteils zu schreiben. Ebensowenig wie die Entwickelung des Moralismus zusammenfällt mit der Entwickelung der Ethik oder der Fortschritt des Seelenverständnisses gleichzusetzen ist dem Fortschritt der wissenschaftlichen Psychologie, ebensowenig deckt sich die Geschichte der ästhetischen Wertungen überhaupt mit der Geschichte der wissenschaftlichen Ästhetik. Die ungezählten, in loser Form dargebotenen Einsichten, die unmittelbar oder mittelbar geäußerten Kunstanschauungen haben zweifellos eine starke Bedeutung: es ist wohl wichtig, zu erfahren, worin ein Geschlecht den Gipfel der Kunst erblickte, und in welchem Maße die herrschende Geschmacks- und Produktionsrichtung auch auf die Theorie Einfluß gewann. Indessen in einer vorbereitenden Betrachtung kann von diesem großen Kulturzusammenhang abgesehen und der Bericht auf die jeweiligen systematischen Begriffe eingeschränkt werden[3]).

Die Ästhetik besteht als eigenes Forschungsgebiet erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit, doch sind die in ihr möglichen Richtungen schon früher von Philosophen festgelegt worden. Vor allem ist die Erkenntnis eines Unterschiedes zwischen der Theorie des Schönen und der Theorie der Künste bereits von den Griechen gefaßt worden. Sie haben mit einer gewissen natürlichen Sicherheit Philosophie des Schönen und Kunstwissenschaft voneinander getrennt.

Die philosophische Betrachtung wendet sich der Schönheit zu, die im Kosmos, in Natur und Leben sich bekundet. Plato nennt die Harmonie der Klänge und die abgemessene Ordnung der Weltkörper, um den Charakter des Schönen zu verdeutlichen; dieser liegt im vollendeten Sichselbstgenügen, in ruhender Vollkommenheit, in Gleichmäßigkeit und Klarheit, in der das Vielfältige verknüpfenden Einheit. Da nur den Ideen d. h. den im Sollen gipfelnden objektivierten Gattungsbegriffen

wahre Wesenheit zukommt, so tritt in Platos Auffassung der sinnliche, individuelle Bestandteil des Schönen zurück, anderseits wird derjenigen Kunst, die das Soll oder das Gute darstellt, der höchste Wert zugesprochen. Die innere, seelische Schönheit, die fast mit dem Guten zusammenfällt, überragt alle körperliche Schönheit.

Nachdem auf solche Art das Ästhetische nicht nur zum Weltall, sondern auch mit der verborgenen Geistigkeit und dem Sittlichen in Beziehung gesetzt war, nahm Aristoteles eine Verschiebung vor. In allen Einzeldingen, so lehrte er, ist eine formende und den Stoff in typischer Gestalt zusammenhaltende Kraft (Entelechie): sie nachzuahmen sei die eigentliche Aufgabe der Kunst. So soll auch die Poesie — philosophischer als die Geschichte — anstatt der zufälligen Einzelerscheinung das Allgemeine und Notwendige an ihr zur Darstellung bringen, und im ästhetischen Genuß müßte die Entelechie eines Naturgegenstandes oder ihre deutlichere Wiederholung durch Kunstmittel erfaßt werden. Hier jedoch drängt sich ein anderes Moment der aristotelischen Philosophie dazwischen, nämlich die Überzeugung, daß jedes einzelne Ding der Erfahrung durchaus Wirklichkeit im gesättigten Sinne des Wortes besitze. Mit dieser Überzeugung ist die Lehre verwandt, daß das Wiederfinden eines Einzelgegenstandes in dem vom Künstler gebotenen Nachbilde eine ästhetische Freude gewähre.

In der soeben angedeuteten Theorie der Nachahmung (Mimesis) greift Aristoteles auf die Tatsache zurück, daß Lernen Freude macht. Wer Kunst genießt, erfreut sich an der Übereinstimmung zwischen Original und Nachbild; auch die Dichtung gilt der aristotelischen Poetik als Nachahmung und zwar von handelnden Menschen im Darstellungsmittel der Rede. Das Wirkliche und seine Wiederholung decken sich so vollständig, wie die den Dingen immanente »Form« und der wissenschaftliche Begriff. Diese natürliche Auffassung des Verhältnisses von Vorbild und Abbild verbindet sich mit der ebenso natürlichen Ansicht, daß ein solches Verhältnis die Lust am Schauen und Lernen wecken muß. Die Freude an der Kunst soll also darin bestehen, daß unser Lernbedürfnis befriedigt wird durch die Beobachtung, wie das Kunstwerk seinem Vorbilde gleicht. — Man könnte ohne Beziehung auf das Lernen den Ursprung des ästhetischen Genusses dann einfach in das Vergnügen an der Gleichheit setzen. Dies Vergnügen an der Gleichheit oder Ähnlichkeit führt zur Nachahmung. Schon Kinder unterhalten sich mit Nachahmungsversuchen, sei es, daß sie selber pantomimisch nachahmen oder in einem beliebigen Material Naturgegenstände nachformen. Ferner scheint die Tatsache, daß häßliche Objekte in künstlerischer Nachbildung Gefallen erregen können, für die Gleichsetzung der ästhetischen und der Erkenntnislust zu sprechen. Denn welches

andere Vergnügen kann an die Darstellung eines häßlichen Objektes geknüpft sein als die Freude am Wiedererkennen oder auch am Kennenlernen?

Vollständig verlassen wurde die Theorie der Mimesis von Plotin. Die Spekulation Plotins nimmt mit dem Schönen eine Vergeistigung vor, durch die das Stoffliche fast jede selbständige Bedeutung verliert. Das Schöne rückt in die Nähe der ausstrahlenden göttlichen Kraft, des Einen; seine vielfältige Beschaffenheit erklärt sich daraus, daß es viele Ideen gibt, die im Nus, in der ersten Ausstrahlung des Einen, ihre Stätte haben. Mit dem lebendigen göttlichen Prinzip in der Natur muß die schaffende Phantasie verglichen werden. Wie im Weltall Gottes Spuren überall erkannt werden können und sollen, so lassen wir uns im Kunstgenuß von der überströmenden Kraft des Künstlers ergreifen; wie das Absolute nicht in Begriffen und Sinnesanschauungen erschöpfend aufzunehmen ist, so bedarf es einer Intuition, einer Ekstase, einer ahnungserfüllten Versenkung, um den Reichtum sich aufzuschließen, den das Kunstwerk in seinen einigermaßen unzulänglichen Formen enthält.

Auch für Augustin steht die überirdische Abstammung des Schönen fest: »die Schönheit selbst, aus der alles was schön ist diese seine Eigenschaft ableitet, kann auf keine Weise sichtbar werden.« Als äußere Anzeichen der Schönheit nennt er sowohl die Zusammenstimmung des Verschiedenen als auch die Übereinstimmung mit einem natürlichen Vorbild; doch scheint er dies letzte Merkmal nur als ein relatives zu betrachten. In die Ästhetik des kosmisch Schönen bringt er ein erbauliches Moment hinein. Die Ordnung der Gestirne, der Reichtum der Tier- und Pflanzenwelt, die Gewalt des Großen und der Liebreiz des Kleinen — dies alles soll unsere Blicke und Gedanken zu dem ewigen Schöpfer lenken. Insbesondere sind es Maß und Proportion, durch die anbetende Bewunderung geweckt wird.

Die griechische Philosophie hat wie dem Schönen so auch der Kunst ihr Nachdenken zugewandt. Aber mit einer gewissen Zurückhaltung. Die Kunst wird zumeist nicht als etwas das Leben Erfüllendes, als ein Höchstes in den geistigen Bestrebungen anerkannt, und der Künstler erscheint nicht als ein frei Schaffender. Nur Plotins Idealismus erhebt sich zu der Vorstellung, daß des Künstlers Phantasie dem Walten Gottes in der Natur entspreche. Plato läßt zwar die Begeisterung als Quelle der Produktivität gelten, urteilt aber im allgemeinen recht nüchtern über die Stellung der Kunst im Gemeinschaftsleben. Er verlangt strenge Regelung, da die Kunstübung unter die öffentliche Erziehung gehört und den sittlichen Zwecken des Staates nicht widersprechen darf.

Die Kunstlehren im besonderen sind Techniken, analytische Untersuchungen über die vorhandenen Gattungen und Arten. Sie werden im großen Ganzen nicht einmal der griechischen Kunst gerecht, geschweige denn, daß sie für alle spätere Entwickelung ausreichten. Wir denken etwa an die aristotelische Poetik. Sie scheidet die Dichtungen — mit einer moralisierenden Bewertung ihres Inhalts — in zwei Klassen: in solche, die Edles darstellen, von den Dithyramben bis zu den Tragödien, und in andere, die Niedriges darstellen, anfangend mit phallischen Liedern und hinaufreichend bis zur Komödie. Am höchsten steht die Tragödie. Sie soll eine kunstvoll aufgebaute Handlung enthalten und durch diese auf das Unterhaltungsbedürfnis, die sittliche Bildung und den intellektuellen Tätigkeitsdrang wirken. Vor allem aber soll sie die »Katharsis« herbeiführen, eine Befreiung von Furcht und Mitleid, dadurch, daß diese beiden Affekte sich in gesetzmäßiger Form und im Hinblick auf das allgemein Menschliche entladen: ihre Erregung wird zur Befreiung von ihnen, sobald sie in kunstvoller Art und in der Richtung auf ewige Schicksalsbestimmungen erfolgt.

2. Französische Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Wie bei ständiger Anlehnung an die Grundgedanken griechischer Denker eine selbständige und vorwärts weisende Auffassung sich bilden kann, das zeigt erst die in Frankreich begründete rationalistische Ästhetik. Ihre Höhepunkte hat sie in Boileaus *Art poétique* (1674) und d'Alemberts *Discours préliminaire* (1751).

Boileaus allgemeinstes ästhetisches Prinzip ist die Deutlichkeit. Gleich Aristoteles betont er das intellektuelle Vergnügen, aber nicht mit so nachdrücklichem Hinweis auf den Gegenstand. Für ihn stellten sich die antiken Theorien von dem idealen Gehalt des Schönen, von der Nachahmung und der Freude am Lernen folgendermaßen dar. Alle Aufklärung von Vorstellungen gewährt Lust. Die Aufklärung erfolgt nicht durch Einfälle von unerhörter Neuheit, sondern durch Einsichten, die in den verworrenen Vorstellungen des Belehrten eigentlich schon vorhanden waren. Ein Meister, der Unklares klärt, Undeutliches verdeutlicht, ist der Künstler; von ihm und seinen Werken spricht fast ausschließlich diese Ästhetik, die den kennzeichnenden Namen *théorie des beaux-arts* führt. Der berühmte Satz: »*Rien n'est beau que le vrai*« besagt demnach, daß Klarheit und Bestimmtheit — die beiden Hauptmerkmale des Wahren — auch im Kunstwerk nicht fehlen dürfen. Er hat außerdem die Bedeutung, daß im Inhalt eines Kunstwerks nur Wahrheit sich verkünden soll, und insofern drückt er das Bewußtsein

vom hohen Wert der Kunst aus. Damit Kunst nicht für Kunstfertigkeit oder Handwerk gehalten werde, muß sie auf das gleiche Niveau mit der Wissenschaft gehoben werden. Auch die Künstler studieren und denken, auch sie sind fähig und verpflichtet, das Wahre mitzuteilen und dadurch den Geist des Hörers aufzuklären und zu erfreuen.

Es ist lediglich eine — allerdings folgenschwere — Ausführung dieser Grundsätze, wenn Crousaz (*Traité du beau* 1712) das Gesetz des Geschmacks dahin formuliert: die Gegenstände so zu empfinden, daß die Vernunft die Empfindung rechtfertigen würde, wenn sie die Dinge näher untersuchte. Daneben stellt er ein objektives Prinzip auf, und zwar das uns schon bekannte der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Sein Anwendungsbezirk reicht über den Kreis der Künste hinaus. Wissenschaften sind schön, da sie eine Vielheit von Objekten umspannen und alle mit gleicher Klarheit durchdringen; Tugenden sind schön, da sie des Menschen Handeln in Einhelligkeit mit seinem Wesen und seiner Zweckbestimmung zeigen; Gott ist schön, obwohl wir ihn nur dunkel zu ahnen vermögen: »*Personne ne disconviendra, que Dieu ne soit essentiellement beau*« (S. 125).

Die subjektive Seite des Ästhetischen bildet den Gegenstand für die *Réflexions critiques* von Dubos (1719). Die Kunst, so sagt er, entspringt aus dem Trieb, die Seelenkräfte in angenehme Tätigkeit zu setzen. Aus der gleichen Wurzel erwächst der ästhetische Genuß. Nichts sei dem Menschen unerträglicher, als wenn seine geistigen Kräfte brach liegen. So können selbst die unangenehmen Gefühle, die beim Eindruck des Tragischen notwendig sich einstellen, willkommen sein, zumal da sie nicht ununterbrochen andauern, sondern reineren Wirkungen auf Verstand und Sittlichkeit immer wieder weichen. Dubos hat ähnlich wie Batteux starken Einfluß auf die deutsche Ästhetik gewonnen.

Batteux geht von der aristotelischen Lehre der Mimesis aus. Sein Hauptwerk, das ausschließlich mit der Kunst sich beschäftigt (*Les beaux arts réduits à un même principe* 1746), handelt vom Prinzip der Naturnachahmung. Gemeint ist freilich eine auswählende und verschönernde Wiedergabe des Natürlichen [4]). Der bildende Künstler soll die vollkommensten Exemplare einer Art sich vor Augen stellen und durch die Verknüpfung solcher Erscheinungen, die der Natur sozusagen am besten gelungen sind, ein vollendetes Gemälde zu stande bringen. Desgleichen wählt der Dichter die erlesensten Charaktere, die bedeutsamsten Vorgänge, die erfreuendsten Zusammenhänge und bildet daraus ein Ganzes. Übrigens ist die Poesie aus Beredsamkeit, Musik und Malerei zusammengesetzt, sie verfügt über alle Wissenschaften und die ganze Welt. Daher ist sie keine reine Kunst, sondern eine »schöne

Wissenschaft«. In der Einteilung der Künste und Kunstfertigkeiten stehen nach dem Zeitgebrauch auf der einen Seite als »mechanische Künste«: körperliche Fertigkeiten, Handwerk, Maschinenbau, überhaupt Leistungen, die praktischen Bedürfnissen dienen. Davon werden getrennt die »schönen Künste«, deren Endzweck im Vergnügen liegt, und außerdem Beredsamkeit und Architektur, die Nutzen und Ergötzen zugleich zur Absicht haben.

Ganz im Geiste Batteux' hat (1751) d'Alembert im *Discours préliminaire* zur Enzyklopädie die Kunst behandelt. Er weist auf die Schwierigkeit hin, Wissenschaft und Kunst sauber voneinander zu scheiden. Schließlich entscheidet er sich dahin, daß die Wissenschaften theoretisch und die Künste praktisch seien. Wenn man frage, ob die Logik zur Kunst oder zur Wissenschaft gehöre, so müsse geantwortet werden, sie sei beides zugleich. »Im allgemeinen kann man den Namen Kunst jedem System von Kenntnissen beilegen, das man auf positive, unveränderliche und von Willkür und Meinung unabhängige Regeln zurückführen kann, und in diesem Sinne dürfte man mehrere unserer Wissenschaften, wenn man sie von ihrer praktischen Seite betrachtet, als Künste bezeichnen.« Aus diesem allgemeinen Begriff von Kunst überhaupt heben sich nun die »schönen Künste« ab. Schöne Künste entstehen dadurch, daß die Phantasie Dinge bildet, die den Gegenständen unserer unmittelbaren Vorstellungen ähnlich sind. In der Ähnlichkeit der Phantasievorstellungen mit den Sinneswahrnehmungen liegt beschlossen, was man sonst Nachahmung der Natur nennt, und zwar werden Dinge nachgeahmt, die lebhafte oder angenehme Gefühle erregen. Handelt es sich um die Nachbildung von Objekten, mit denen Lust verknüpft ist, so kann zwar die Darstellung hinter der Wirklichkeit an Lustwirkungen zurückbleiben, aber dieser Mangel wird ausgeglichen durch den Genuß, den das hinzukommende Vergnügen der Nachahmung gewährt. Handelt es sich jedoch um traurige Dinge, so ist ihre Nachahmung angenehmer als die Wirklichkeit, weil sie uns in den richtigen Abstand setzt, wo wir den Genuß der Erregung empfinden, ohne die Unruhe davon zu verspüren.

An die Spitze der Künste, die auf der Nachahmung beruhen, stellt d'Alembert die Malerei und die Bildhauerkunst. Dann folgt die Baukunst, »aus der Not geboren, durch die Prachtliebe vervollkommnet«, die von der Natur die ebenmäßige Anordnung als ihr Prinzip übernimmt. Es schließen sich an Dichtkunst und Musik. Hier gerät d'Alembert in Verlegenheit mit seinem Grundsatz der Nachahmung. Bei der Poesie muß er zugestehen, daß sie die Dinge eher zu erschaffen als zu kopieren scheint, und die Musik definiert er als eine Sprache, mittels deren man die verschiedenen Empfindungen der Seele und noch

mehr ihre Leidenschaften ausdrückt. Aber er kehrt zu seinem Thema zurück, indem er fragt, warum dieser Ausdruck von Gefühlen nicht auch auf die Sinneswahrnehmungen selbst ausgedehnt werden solle. Die Wahrnehmungen der verschiedenen Sinne besitzen manches gemeinsam, insbesondere das Vergnügen oder die Unruhe, die sie erzeugen. Ein erschreckender Gegenstand und ein furchtbares Geräusch haben fast die gleichen Folgen für das Gemüt. »Ich sehe also gar nicht ein, weshalb ein Musiker, der einen erschreckenden Gegenstand zu schildern hätte, nicht in der Natur mit Erfolg die Art von Geräusch sollte finden können, die in uns die gleiche Erregung erzeugt, wie sie der erschreckende Gegenstand hervorbringt.« So kommt denn diese Theorie schließlich zu dem Ergebnis, das freilich mehr Forderung an eine zukünftige Musik war als Abstraktion aus den vorhandenen Tonwerken: jede Musik sei bloß Geräusch, wenn sie nicht beschreibe. —

Wir haben nur einige Grundzüge der älteren französischen Ästhetik kennen gelernt. Sie zeigen zur Genüge, wie stark griechische Auffassungen, namentlich der Begriff der Mimesis, nachwirkten. Auch die Hinwendung zur psychologischen Betrachtung war von alters her vorbereitet, wurde nunmehr jedoch mit größerer Entschiedenheit vollzogen. Die kosmische Schönheit wurde aus der Untersuchung ausgeschaltet, die Ästhetik aber insofern über ihr »eigentliches Gebiet« — die Kunst — ausgedehnt, als man das Schöne auch im sittlichen Leben und in der Wissenschaft suchte. So entstand als eine neue Aufgabe die Abgrenzung und Einteilung der Künste.

3. Englische und schottische Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

Während Boileaus reglementierende Ästhetik sich von »neuen Einfällen« der Künstler nichts verspricht, hat der Führer der englischen Ästhetik, Addison (1711), die lebhafteste Empfänglichkeit für den ästhetischen Wert des Neuen und Unvermuteten. Er liebt nicht die feste Regel, sondern das Überraschende. Neben den Reiz der Neuheit stellt er die Gewalt der Größe als einen Eindruck, der von bloßer Verständigkeit nicht aufgefaßt wird; daher kann Kunst weder geschaffen noch genossen werden ohne rege Tätigkeit der gesamten Seele und zumal der Einbildungskraft.

An diesem Gedankenzusammenhang ist bedeutsam und eigenartig, wenngleich nicht ohne Vorgänger, die Richtung ins Regellose und ins Gebiet der Phantasie. Sie verstärkt sich bei Burke (1756), dessen wir darum schon hier gedenken. Originell scheint Burkes Versuch zu sein, ästhetische Kategorien ätiologisch zu erklären. Während der Sinn für

das Schöne ihm zufolge in einer Lust besteht, die mit unseren sozialen Trieben, ja mit der Geschlechtsliebe zusammenhängt, entspringt das Gefühl des Erhabenen aus der Unlust gegenüber drohender Gefahr, im Grunde also aus dem Selbsterhaltungstrieb, und wird sowohl ästhetisch wie Lust erst dadurch, daß die Gefahr nur in der Vorstellung als Schein existiert. In einem Einzelfalle führt somit die psychologische Zergliederung zur Erkenntnis, daß ästhetisch Wertvolles den Scheincharakter besitze.

Umfassender und systematischer gibt sich Shaftesburys Ästhetik (1711). Shaftesbury erklärt einmal, die Literatur sei der Vorhof zu seiner Philosophie. Der Grund ist, daß die Literatur nicht eine schöne Anordnung sinnlicher Gegenstände, sondern die Vereinheitlichung von zerstreuten Bestandteilen des menschlichen Einzellebens und der menschlichen Gemeinschaft darstellt. Auf die Lebensinhalte kam es dem Ethiker an. Indem Shaftesbury — an den echten Plato so weit sich erinnernd wie Addison an den plotinisch umgedeuteten Plato — alle Schönheit als Ausdruck einer inneren geistigen Größe faßte, vertrat er eine Inhaltsästhetik; da er jedoch den *mind* für eine formende Kraft erklärte, so näherte er sich auch dem Formalismus. Der Begriff der Schönheit wird nach antikem Vorbild sehr weit ausgedehnt: ihm sind untergeordnet die von Natur und Kunst gebildeten »toten Formen«, alsdann die in menschlichen Gestalten vorhandenen »formenden Formen«, in denen der Geist die Form als seine Wirkung emporwachsen läßt, und schließlich die göttliche Schönheit, die als zwar höchste, aber rein geistige Schönheit sich in Gesinnungen und Handlungen erweist. »Kunst und Tugend sind sich gegenseitig befreundet, die Kenntnis des Kunstkenners und die Kenntnis der sittlichen Vollkommenheit schmilzt in eine zusammen« (Selbstgespräch III, 2). Vom Künstler und seinem Werk ist vor allem innere Harmonie zu fordern. Shaftesbury hat keinen Sinn für die Entwickelungskräfte, die in der schaffenden Persönlichkeit und in ihrem Erzeugnis (wie etwa in der Tragödie) der glatten Ausgeglichenheit im Wege stehen. Auch den unbeteiligten Beobachter des sozialen Kräftespiels denkt er sich mit Freude an Symmetrie und Proportion erfüllt und schließt deshalb Ethik und Ästhetik fest zusammen. Die ästhetischen Begriffe aller quantitativen Wohlverhältnisse, die in der eingeborenen Beschaffenheit des Geistes ruhen, sollen geradezu den moralischen Sinn ausmachen.

Die schottischen Ästhetiker haben in dieser Beziehung schärfer gesehen und gesondert. Was bei Burke bereits hervortrat, die Unterscheidung des beschaulichen und des tätigen Verhaltens, wurde von Home (1762) zum Mittelpunkt einer psychologischen Zerlegung des ästhetischen Genießens gemacht. Die Emotionen, in denen das

ästhetische Aufnehmen besteht, sind als interesselos von den Passionen zu trennen, die in Willenshandlungen übergehen. Die Freude an der Schönheit ist ein ruhiges Wohlgefallen. Sonach gibt es zwischen der ästhetischen und der ethischen Betrachtungsweise einen Unterschied. Dennoch nennt Home den guten ästhetischen Geschmack die beste Vorbereitung für Moral. »Einem Menschen, der sich diesen zarten und vollkommenen Geschmack erworben hat, muß jede Handlung, die unrecht oder unschicklich ist, äußerst unangenehm sein.« Hinzu kommt die von Home fein entwickelte Erkenntnis, daß ästhetische Gefühle sowohl durch wirkliche Gegenstände als auch durch die nur ideale Gegenwart des Objektes hervorgerufen werden können. Die Kunst beruht darauf, daß an die ideale Gegenwart oder, wie wir sagen würden, an den ästhetischen Schein sich die gleichen Emotionen anschließen wie an eine wirkliche Anwesenheit.

Eine weitere Errungenschaft ist Homes Lehre, daß die Schönheit, d. h. ein sanfter und heiterer Eindruck, zusammengesetzt sei. Es gibt eine sinnliche Schönheit. Sie besteht aus Farben, Formen und ihrem Zusammenwirken. Es gibt aber auch eine assoziative Schönheit. Die Zweckmäßigkeit des Gegenstandes beispielsweise gefällt nicht unmittelbar, sondern durch hinzutretende Vorstellungen. Kants Unterscheidung der freien und der anhängenden Schönheit, sowie Fechners Sonderung des direkten und des assoziativen Faktors gehen auf Homes Feststellung zurück. Homes Worte sind: *intrinsic* und *relative beauty.* Die eigene Schönheit wird an einem einzelnen Gegenstand ohne Beziehung auf anderes und durch die Sinne aufgefaßt. Die Verhältnisschönheit setzt eine Denkhandlung voraus und beruht auf den Beziehungen der Gegenstände oder auf Übertragung der Eigenschaften von dem einen auf das andere Objekt. Ein Hauptbeispiel der relativen Schönheit ist die Zweckschönheit; der schlanke Wuchs eines Rennpferdes gefällt teils wegen der Symmetrie, teils wegen der Nützlichkeit. Beide Qualitäten stimmen darin überein, daß sie als unmittelbar und objektiv gegeben vom Betrachter aufgefaßt werden.

Wir haben also folgende Hauptpunkte der Homeschen Ästhetik festzuhalten: die Einordnung der ästhetischen Gefühle unter die Emotionen, die von den Passionen getrennt sind; der Begriff der idealen Gegenwart und die Unterscheidung der eigentlichen und der relativen Schönheit. Dazu kommen freilich noch ungezählte Einzelerkenntnisse. Sie sind stets auf analytisch-psychologischem Wege gewonnen, aber sie sollen doch letztlich dazu dienen, ästhetische Normen, »*the standard of taste*« (Kap. 25) festzulegen.

Auch Reid (1785) geht von der ästhetischen Rezeptivität aus und streift kaum die Produktivität. Der Geschmack ist das Vermögen des

Geistes, Schönheiten der Natur und der Kunst zu bemerken und zu genießen. Nicht ohne Grund nennen die Sprachen ihn mit demselben Wort wie den Geschmackssinn der Zunge. Von den Ähnlichkeiten des ästhetischen Geschmacks mit einem der fünf Sinne ist folgende die wichtigste: In beiden Sphären gibt es zunächst nur subjektive Empfindungen, aber in den Körpern ist eine wirkliche Eigenschaft als Ursache dieser Empfindungen enthalten. So muß es in der Melodie eine reale Beschaffenheit geben, durch die das freilich in sich selbst subjektive Gefühl der Schönheit entsteht.

Doch handelt es sich nicht nur um Empfindungen und Gefühle, sondern auch um ein Urteil. Denn die Behauptung, dieser oder jener Gegenstand sei schön, bedeutet eine bejahende Aussage, die Zuordnung eines Prädikates zu einem Subjekte. Wenn schon in jeder äußeren Wahrnehmung ein Urteil eingeschlossen ist, so erst recht in der ästhetischen Betrachtung. Die Grundtheorie der schottischen Philosophen, in der Empfindung bereits ein Urteil zu sehen, führt also dahin, daß der ästhetische Vorgang als ein ästhetisches Urteil verstanden wird. Aber natürlich ist das ästhetische Urteil nicht rein intellektuell, sondern von einer angenehmen Erregung des Gefühls begleitet, und es verhält sich zur bloßen Wahrnehmung so, daß diese die Voraussetzung bildet: erst muß das ästhetische Objekt irgendwie durch den Gesichts- oder Gehörssinn wahrgenommen werden, dann kann die Empfänglichkeit für Schönheit als ein sekundärer Sinn ihre Tätigkeit entfalten.

Die Untersuchung des ästhetischen Gegenstandes beginnt Reid mit der Feststellung, daß es einen ästhetischen Objektivismus und einen ästhetischen Subjektivismus gibt. Er erläutert den Unterschied durch den nützlichen Hinweis auf Plato und Aristoteles einerseits, Descartes und Locke anderseits. Hutcheson hatte im Sinne der Subjektivisten gesagt: »Es bedeuten kalt, heiß, süß, bitter die Empfindungen in unserem Geist, mit denen die Gegenstände, die diese Ideen in uns hervorrufen, vielleicht in keinem Punkte eine Ähnlichkeit haben, ob wir uns gleich die Sache gemeiniglich anders vorstellen. Wäre kein Geist da, ausgestattet mit dem Schönheitssinn, der die Gegenstände betrachtete, so sehe ich nicht, wie sie schön genannt werden könnten.« Eine solche Subjektivierung steht nach Reids Meinung nicht im Einklang mit der göttlichen Weisheit. Auch zeige der Gebrauch aller Sprachen, daß der Name Schönheit sich nicht nur auf die Gefühle des Betrachters beziehe, sondern auf etwas Reales. Es muß also fortgeschritten werden von der Analyse des ästhetischen Eindrucks zur Feststellung jener objektiven Beschaffenheiten, die den Gegenstand zum ästhetisch wohlgefälligen machen.

Die Attribute der gefallenden Dinge sind für Reid dieselben, die

schon Addison genannt hatte, nämlich Neuheit, Größe und Schönheit. Die Neuheit freilich ist nicht schlechtweg eine objektive Qualität. Aber sie ist auch nicht nur subjektiv. Vielmehr besteht sie in einer Beziehung zwischen dem Ding und den Kenntnissen des Betrachters. Was dem Ich zum ersten Male entgegentritt und nicht gerade unangenehm ist, gewährt Vergnügen. Denn der lebhafte Gebrauch der seelischen Kräfte, den Reid mit Dubos für sehr erfreulich und begehrenswert erachtet, wird durch das Neue stark angeregt. Tätigkeit und Freude gehen Hand in Hand; der Trieb nach Abwechslung gehört zu den Grundtrieben der menschlichen Natur. Eine wirkliche Bedeutung indessen gewinnt die Neuheit bloß, wenn sie sich mit nützlichen oder wertvollen Eigenschaften verbindet. Hier erwartet man eine nähere Auseinandersetzung über Gewohnheit, Überraschung, zufällige Gedankenverbindungen und dergleichen mehr: diese Momente nämlich werden von Reid als bedeutsam erwähnt. Aber er begnügt sich damit, sie zu nennen, ohne sie im einzelnen zu untersuchen.

Die Größe im ästhetischen Sinne, d. h. die Erhabenheit ist ihrer objektiven Beschaffenheit nach ein Grad der Vollkommenheit, der Bewunderung verdient. Der Gegenstand besitzt diese Vollkommenheit durch seine eigene Verfassung und nicht durch die unserige. Erhaben sind demnach solche Vollkommenheiten des Geistes, wie Macht, Kenntnis, Weisheit, Tugend, Edelmut oder ein Charakter wie der Catos. Nun macht Reid, ohne es zu merken, einen großen Sprung, indem er die Darstellung solcher Vorzüge in gleichem Sinne für erhaben erklärt. Er sagt: »Wie die Gottheit von allen Objekten des Denkens das erhabenste ist, so gelten die Beschreibungen ihrer Attribute und Werke, wie die Heilige Schrift sie gibt, selbst in schlichten Ausdrücken als erhaben.« Denn der Ausdruck der Bewunderung und Begeisterung, der in solchen Schilderungen liegt, reißt den Leser mit fort. Besonders hebt Reid die dabei gebrauchten Metaphern hervor, weil sie auch den unbeseelten Dingen, den Werken Gottes, eine Art Würde leihen. Die beiden Seiten der Symbolisierung, die Möglichkeit, Seelisches sinnlich darzustellen und Sinnliches zu beseelen, werden richtig erkannt und im Kapitel über die Erhabenheit erwähnt. Gegenüber Burkes Behauptung, daß im Eindruck des Erhabenen ein Gefühl von Schrecklichem enthalten sei, wendet Reid ein, daß wir nur Objekte von ungewöhnlicher Vollendung bewundern, während die Objekte, die wir fürchten, nicht vollkommen zu sein brauchen. »Die Erhabenheit«, so schließt Reid seine Ausführungen, »findet sich ursprünglich und eigentlich in Eigenschaften des Geistes. Sie ist an Objekten der Sinne nur im Widerschein zu beobachten, gleichwie das Licht, das wir am Mond und an den Planeten wahrnehmen, in Wahrheit das Licht der Sonne ist. Diejenigen, die

Erhabenheit am bloßen Stoffe suchen, suchen das Lebendige im Reich des Todes.«

Erhaben im eigentlichen Sinne ist demnach alles Geistige, was Bewunderung verdient. Schön dagegen heißt, was Liebe weckt. Auch beim Schönen handelt es sich um eine im Ding vorhandene Vollkommenheit. Der Glaube an die Vollkommenheit des Gegenstandes macht also den einen Faktor im Gefühl des Schönen aus. Der andere Faktor besteht in einem Lustgefühl, das als heiter und angenehm, wie bei Home, charakterisiert wird. Fragt man nun, welche Dinge durch ihre Vollkommenheit ein solches Lustgefühl hervorrufen, so nennt Reid in einem Atem: »die Schönheit einer Beweisführung, eines Gedichtes, eines Palastes, eines Musikstückes, eines schönen Weibes«, und er behauptet, daß man die Verschiedenheit nur durch Beziehung auf die Objekte bezeichnen kann, zu denen diese Schönheiten gehören. Es gibt moralische Schönheiten und solche der Natur, körperliche und geistige, leblose und lebendige Schönheiten. Keine irgendwie hervorragende reale Eigenschaft wäre aufzuzeigen, die nicht, vom richtigen Gesichtspunkt aus betrachtet, für ein aufmerksames Auge ihre Schönheit hätte. Aber auch unser Philosoph muß gestehen, daß zwischen der Schönheit eines Theorems und der eines Musikstückes keine Ähnlichkeit vorhanden zu sein scheint. Und so bleibt ihm nichts anderes übrig, als auf die Gleichartigkeit des Eindrucks oder auf das Verhältnis von Objekt und Subjekt zu verweisen, um die gleichmäßige Verwendung des Wortes schön zu rechtfertigen.

Wenn Reid weiterhin von einer ursprünglichen und einer abgeleiteten Schönheit spricht, so fühlt sich der Leser an Homes Aufstellung erinnert. Reid meint aber nicht genau das Gleiche wie sein Vorgänger. Abgeleitet ist die Schönheit dann, wenn sie vom Dinge selbst auf sein Zeichen, von der Ursache auf die Wirkung, vom Zweck aufs Mittel, vom Handelnden aufs Werkzeug übertragen wird. Das Hauptbeispiel ist sehr charakteristischerweise die Schönheit der guten Erziehung. Sie liege ursprünglich nicht im äußeren Benehmen, sondern sei hergenommen von den Eigenschaften des Geistes, die sie ausdrückt. So verhält es sich nun überhaupt. Nur die Eigenschaften des Geistes haben ursprüngliche Schönheit. Die freundlichen Tugenden sind schön, die Ehrfurcht gebietenden Tugenden sind erhaben. In den moralischen und intellektuellen Vollkommenheiten des Geistes und in seinen Kräften wohnt ursprünglich das Schöne. Aus dieser Quelle fließt alles, was wir in der sichtbaren Welt ästhetisch genießen. Bei der »sichtbaren Welt« denkt Reid zunächst an den Kosmos, jenes großartige Schauspiel, mit dem die erhabensten und schönsten Werke menschlicher Kunst keinen Vergleich aushalten. Hier finden sich Töne, Farben, Formen

von erlesenster Schönheit. Doch liegt ihr Wert nur darin, daß sie Zeichen von einer Vollkommenheit sind oder als Hinweis auf einen Zweck oder als Ausdruck eines Geistigen auftreten. So sind die Farben der Naturdinge gewöhnlich Zeichen irgend einer guten oder schlechten Eigenschaft des Gegenstandes. Schöne Formen und Bewegungen in der Natur gefallen durch das, was sie ausdrücken; nicht anders kann es in der Kunst sich verhalten. Dementsprechend wird das Grundproblem der Musikästhetik dahin entschieden, daß eine schöne Melodie eine Nachahmung von Tönen ist, die die menschliche Stimme beim Ausdruck eines Gefühls oder einer Leidenschaft verwendet. Mit einem Wort: es gibt keine bloß sinnliche Schönheit, sondern nur Symbole geistiger Schönheit.

Reids Ästhetik mußte deshalb eingehender betrachtet werden, weil sie ein umfassendes, gedankenreiches System bildet und zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist. Von den übrigen schottischen Philosophen verdienen namentlich Adam Smith und Dugald Stewart unsere Aufmerksamkeit.

Unter den Versuchen über philosophische Gegenstände, die Adam Smith im Manuskript bewahrt hatte und die nach seinem Tode veröffentlicht wurden, ist einer »den nachahmenden Künsten« gewidmet. Diese Abhandlung gleicht darin den meisten ästhetischen Untersuchungen der englischen und schottischen Schule, daß sie alle metaphysischen Fragen beiseite läßt und in der fruchtbaren Niederung erfahrungsmäßiger Kunstbetrachtung sich ansiedelt; sie zeichnet sich aber dadurch aus, daß sie einige von uns für modern gehaltene Einsichten vorwegnimmt [5]).

Smith bemerkt richtig, daß getreue Nachahmung als solche keinen ästhetischen Wert besitzt. Wir würden einen Architekten, der die Peterskirche zum zweiten Male baut, oder einen Techniker, der einen Naturgegenstand aus den gleichen Bestandteilen, die die Natur verwendet, mühsam zusammensetzt, allenfalls geschickt, aber auch erfindungsarm und sicherlich nicht einen »Künstler« nennen. Nun sind jedoch die meisten Kunstwerke Nachahmungen einer Wirklichkeit. Wodurch also mögen sie ihre Bedeutung gewinnen? Smith geht für die Erklärung nicht auf irgendwelche »Ideen« zurück, er beruft sich nicht auf eine Schöpferkraft des Künstlers, die der göttlichen vergleichbar wäre, — vielmehr stellt er einfach fest, daß der Stoff oder das Mittel jeder Kunst eine Eigenart besitzt. Daß in dieser besonderen Materie z. B. im Marmor ein lebender Körper abgebildet wird oder daß auf einer Fläche räumliche Gegenstände sich darzustellen scheinen, das macht die Nachahmung zu einer künstlerischen. In der Verschiedenheit der Dinge und nicht zum mindesten in der Überwindung der

dadurch bedingten Schwierigkeiten wurzelt die Freude des Schaffenden und Genießenden. — Über die bildenden Künste stellt Smith die Musik, weil sie ein Reich für sich bildet. Die Schönheit des gemalten Sonnenunterganges hat in dem Zauber des wirklichen Sonnenunterganges einen gefährlichen Nebenbuhler, aber die Melodie hat nichts ihr Ähnliches in der Natur. Die Melodie entspringt aus dem Rhythmus. Wenn sich ihr nicht mehr gleichgültige Laute, sondern sinnvolle Worte anschließen, so müssen sie dem Rhythmus folgen, d. h. die Form von Versen annehmen. Und da die Melodie von Anfang an einen fröhlichen oder traurigen Charakter hatte, so müssen die Worte den entsprechenden Sinn, die etwa mit der Musik verknüpften mimischen Bewegungen den entsprechenden Inhalt bekommen. Allmählich differenzieren sich die Künste, mit Ausnahme des Tanzes, der stets auf eine zweite Kunst, nämlich die Musik, angewiesen bleibt, weil der Rhythmus nur dem Ohre sich erschließt. Hiermit ist also Spencers Theorie und außerdem ein gut Teil von dem vorweggenommen, was heutzutage als neue Errungenschaft gilt.

Dugald Stewart begründet seinen ästhetischen Skeptizismus mit einer Assoziationentheorie. Die »schön« genannten Dinge haben nicht mit Notwendigkeit etwas Gemeinsames. Aus ihrer gleichartigen Benennung läßt sich kein konstitutives Prinzip der Schönheit ableiten. Der Vorgang, durch den es möglich wird, ganz verschiedenartige Dinge mit dem einen Worte »schön« zu belegen, scheint folgender zu sein. Wegen einer bestimmten Eigenschaft nenne ich A schön. Finde ich dieselbe Eigenschaft bei B, so nenne ich auch B schön. Jetzt stoße ich auf C, das eine andere Eigenschaft mit B teilt, und übertrage nunmehr das Epitheton »schön« von A auf C, obgleich die gemeinsame Eigenschaft von B und C nicht die gemeinsame Eigenschaft von A und B ist, also zwischen A und C keine Ähnlichkeit besteht. Da eine solche Reihe ins Unendliche gehen kann, so wird ersichtlich, daß es kein gleichbleibendes Merkmal der Schönheit zu geben braucht. Demnach müssen wir die subjektiven Gründe des Schönen aufzufinden versuchen. Weshalb nannte ich denn A schön? Hier hat noch keine Übertragung hineinspielen können. Der Grund der Schönheit muß also ein anderer als bloße Assoziation sein. Als schön empfinden wir das Objekt A, weil es uns früher eine sinnliche oder intellektuelle Lust verschafft hat. Eine Frucht z. B., die mich früher erquickt hat, wird später, wenn es sich nicht um Essen und Trinken handelt, durch die Erinnerung an jene Lust den Eindruck des Schönen hervorrufen. Hierin steckt ein Verständnis für die Ähnlichkeit der ästhetischen Vorstellung mit der Erinnerungsvorstellung, und außerdem der Versuch, wiederum durch Assoziation das ästhetische Gefallen zu erklären. Der Mondschein übt

eine schöne Wirkung aus, wenn er uns an ein glückliches Ereignis denken läßt, das wir beim Mondenschein hatten. Er wird häßlich und kalt, wenn er uns an Unglück erinnert. So können dieselben Gegenstände und Vorgänge bald schön, bald häßlich erscheinen, je nach der Art von Vorstellungen, die sie in der Seele des Betrachters wecken. Nunmehr verstehen wir, weshalb unsere eigenen Urteile sich so häufig widersprechen, und wieso die verschiedenen Beobachter in ihren Meinungen voneinander abweichen.

Ähnliche Gedanken hat bald danach (1826) Jouffroy in seiner Ästhetik ausgesprochen. Jouffroy, einer der besten Kenner und Erforscher der schottischen Ästhetik, ist auch in seinen eigenen Theorien von ihr abhängig. Er greift auf jenen Begriff zurück, der bei Hume, Adam Smith und überhaupt in der schottischen Ethik einen so bevorzugten Platz eingenommen hatte, auf den Begriff der Sympathie. Interesse, so sagt er, empfinden wir für Dinge, die uns nützlich sind, Sympathie dagegen für Dinge, die uns ähnlich sind. Es ist kein Zweifel, daß unsere Freude am Schönen nicht auf Interesse beruht. Daher wird sie wohl auf Sympathie ruhen müssen. Das Schöne ist dasjenige, womit wir in der menschlichen Natur sympathisieren, sofern es durch natürliche Symbole ausgedrückt wird, die unsere Sinne treffen. (*Cours d'Esthétique,* 3. Aufl., 1875, S. 243.) In dieser grundlegenden Definition tritt zu der Sympathie oder, wie wir wohl sagen dürfen, zur Einfühlung noch hinzu der Begriff des natürlichen Symbols, das sinnlich aufgefaßt wird. Natürlich sind diejenigen Zeichen, die so mit den sie bedingenden Gefühlen verknüpft sind, daß die Assoziation unmittelbar und ohne vorausgehende Erfahrung eintritt. Jouffroy meint: bereits Kinder und Naturmenschen assoziieren richtig mit bestimmten gesehenen Ausdrucksbewegungen bestimmte Vorstellungen. Diese ohne Erfahrung und Bildung auftretenden Assoziationen sind angeboren oder a priori, und die Zeichen, durch die sie zu stande kommen, sind jene natürlichen Symbole, in denen das Schöne erscheint. Hier ist also an einen bestimmten Vorgang immer nur eine bestimmte Vorstellung geknüpft. Schreitet man nun mit Jouffroy fort zu den allgemeinen, aber empirischen Assoziationen, dann zu weit verbreiteten, weniger verbreiteten, und schließlich bis zu den ganz individuellen, so erkennt man, daß die künstlerische Phantasie sich keinesfalls auf die natürlichen Symbole zu beschränken braucht. Denn sie ist doch gerade eine Einbildungskraft, in der Sichtbares sehr viele Assoziationen weckt. Jouffroy hat das auch nicht verkannt, vielmehr hier wie in seiner interessanten Kritik der Einheit-Mannigfaltigkeit-Formel (a. a. O. S. 145) wertvolle Einsichten gewonnen. Unser geschichtlicher Vorbericht kann darauf leider nicht mehr eingehen.

4. Die Ästhetik der deutschen Aufklärung.

Der wesentliche Vorzug der englischen und schottischen Ästhetik besteht darin, daß sie ihre Sätze als Folgerungen aus der Beobachtung von Tatsachen zu gewinnen sucht. Diese Tatsachen sind zunächst die der inneren Erfahrung. Aber auf sie bleibt die Untersuchung nur bei wenigen Philosophen beschränkt, bei der Mehrzahl setzt sie sich fort in einer Untersuchung der Gegenstände. Hierbei tritt die Nachahmungstheorie durchaus zurück; wo sie sich jedoch findet, wird sie vertieft, indem auf die Besonderheit und Beschränktheit der künstlerischen Mittel aufmerksam gemacht wird. Als Hauptbegriff dient jetzt die Vollkommenheit des Objekts. Da sie an sich eine geistige, ethische Eigenschaft ist, und da alles Sinnliche ästhetisch wertvoll nur dadurch werden soll, daß es auf die verborgene Vollkommenheit hindeutet, so wird einerseits eine innige Verbindung zwischen dem Ästhetischen und Ethischen hergestellt, anderseits jede Schönheit als Ausdrucksschönheit aufgefaßt. Diese Ästhetik ist in ihren gegenständlichen Partien eine Inhaltsästhetik.

In den ausgedehnteren Forschungen, die dem Zustand des Subjekts gewidmet werden, verhalten sich Engländer und Schotten nicht rein beschreibend und analysierend. Gleich der antiken und französischen Wissenschaft streben sie Normen zu, die in mustergültigen Vorbildern verkörpert sind. Aber der Weg, auf dem sie dies Ziel erreichen wollen, ist ein neuer und schwerlich der geeignete. Ein innerer Widerstand gegen die Starrheit technischer Regeln, eine Neigung für die in ihrer Gesetzmäßigkeit kaum faßbare Phantasie, eine Empfänglichkeit für die Unterschiede in den Eindrücken wirken als stärkste Hemmnisse. An dem Eindruck des Erhabenen — als von dem Schönheitsgefühl verschieden — bemerkt man zuerst den Scheincharakter der ästhetischen Welt. Die fortschreitende Analyse trennt dann das ästhetisch-beschauliche und das moralisch-tätige Verhalten. Homes Sonderung der sinnlichen (wesentlichen) Eigenschönheit und der assoziativen (meist dem Zweckgedanken untergeordneten) Beziehungsschönheit führt bei Reid zur Zerlegung des ästhetischen Verhaltens überhaupt, bei Stewart zu einer sinnreichen Assoziationentheorie.

Mit dieser Mannigfaltigkeit verglichen erscheint die freilich ältere Ästhetik unseres Baumgarten als einförmig. Immerhin birgt sie mehr als gewöhnlich vermutet wird. Beginnen wir mit dem grundlegenden Paragraphen 116 der »*Meditationes*« (1735). »Schon die griechischen Philosophen und Kirchenväter haben scharf geschieden zwischen αἰσθητά und νοητά. Es steht hinreichend fest, daß bei ihnen αἰσθητά

nicht lediglich gleichbedeutend mit den Sinnesdingen ist. Denn sie begreifen unter dieser Benennung auch die auf Abwesendes bezogenen Sinnesvorstellungen (also Phantasmen). So wollen wir also die νοητά, deren Erkenntnis einem höheren Seelenvermögen verdankt wird, als den Gegenstand der Logik, die αἰσθητά als den der ἐπιστήμη αἰσθητική, d. h. der Ästhetik betrachten.« Mit anderen Worten: die Ästhetik hat es mit dem anschaulichen — nicht etwa nur sinnlichen — Erkennen zu tun. Von ihm und seiner Eigenart ist auszugehen. Worin liegt sie? Wir erhalten nicht die erwartete Analyse der Anschauung, sondern erfahren nur: So sicher dies Erkennen niedriger stehe als das begriffliche Erkennen, so sicher sei es doch ein Erkennen. Demnach behandelt Baumgarten die ästhetischen Vorgänge ganz nach der Analogie der logischen Prozesse. Er nennt den ästhetischen Verstand ein »*analogon rationis*«. Er spricht von einer »*evidentia aesthetica*«, sobald ein hoher Grad von Wahrscheinlichkeit aufs anschaulichste und lebhafteste erkannt wird. Er läßt ästhetische Beweise gelten. Nur sind es eben »*demonstrationes ad oculum*« oder »*demonstrationes palpabiles*«. Der gute Geschmack, heißt es in Gottscheds »Ausführlicher Redekunst«, die ein Jahr nach Baumgartens »*Meditationes*« erschien, ist »der von der Schönheit eines Dinges nach der bloßen Empfindung richtig urteilende Verstand, in Sachen, davon man kein deutliches und gründliches Erkenntnis hat.« Mit einem Wort: es handelt sich um eine Erkenntnis, wo es Beweise und Evidenz gibt. Aber sie bleibt im Anschaulichen, d. h. unterhalb der begrifflichen Klarheit.

An diesen ersten Gedankenzusammenhang schließt sich ein zweiter, der die Eigentümlichkeit der ästhetischen Seelenvorgänge in ihrer Berührung mit dem Gefühl aufsucht. Da das Anschauliche immer »verworren« ist, d. h. keine Zergliederung und Abstraktion kennt, so muß es lebhafter wirken als die deutliche Erkenntnis. Der Sinn für das Schöne wird, indem er von der logischen Erkenntnis abgelöst wird, dem Gefühlsmäßigen genähert. Bei einer solchen unbestimmten Verwandtschaft der Anschauung und des Gefühls brauchte aber Baumgarten nicht stehen zu bleiben, weil in der zeitgenössischen Gefühlstheorie eine Hilfe für genauere Bestimmungen dargeboten war. Man hatte nämlich damals jede Freude für das Anschauen irgend einer Vollkommenheit erklärt. Diese Erklärung ließ sich am ehesten noch bei der ästhetischen Lust rechtfertigen. Denn das Vergnügen am Essen und Trinken dürfte kaum durch die Vorstellung irgend einer Vollkommenheit erläutert werden können. Aber daß wir bei der ästhetischen Lust eine Vollkommenheit anschaulich und gefühlsmäßig auffassen, vermöchte man schon zu begreifen.

Nur ergeben sich auch hier zwei Schwierigkeiten, die Baumgarten

nicht überwunden hat. Er vermochte einerseits nicht den ästhetischen Wert des Häßlichen zu erklären, anderseits das Folgeverhältnis von Lust und Vollkommenheit nicht klarzustellen. Zu dem ersten Punkt vergleiche man die folgende Stelle: »Ziel der Ästhetik ist Vollkommenheit der anschaulichen Erkenntnis als solcher (d. h. insofern sie anschaulich ist). Diese Vollkommenheit heißt Schönheit. Zu meiden ist die Unvollkommenheit der anschaulichen Erkenntnis als solcher. Diese Unvollkommenheit heißt Häßlichkeit« (*Aesth.* 1750 I, § 14). Was den andern Punkt betrifft, so hat bereits der Dichter Bürger in seinen ästhetischen Vorlesungen [6]) darauf aufmerksam gemacht, daß es richtiger sei, die Vorstellung der Vollkommenheit aus den ästhetischen Lustgefühlen abzuleiten. Man strebe nach der Vollkommenheit, sagt er, weil man weiß, daß sie Vergnügen gewährt. Gerade deswegen werde sie für ein Gut gehalten. Also sei das Vergnügen die Ursache jener Vorstellung, nicht aber die Vorstellung die Quelle des Vergnügens.

Ein dritter Gedankenzusammenhang in diesem System der Ästhetik sucht dem Zentralbegriff der Vollkommenheit auf einem neuen Wege beizukommen. Zwischen niederer und höherer Erkenntnis gibt es noch diesen Unterschied, daß wir bei der anschauenden Erkenntnis die Sache, dagegen bei der symbolischen Erkenntnis des deutlichen Vorstellens mehr die Worte als die Sache denken. Baumgarten meint, daß unsere begrifflichen Operationen immer in der Sphäre der Worte bleiben und selten auf Anschauungen gehen oder von solchen begleitet sind. Das eigentliche Denken heißt also ein symbolisches Erkennen, weil es nur mit Begriffsworten oder Symbolen zu tun hat. Das ästhetische oder anschauliche Denken, das die Sache selbst anschaut und nicht nur mit Zeichen operiert, soll eine nähere Verwandtschaft mit den Gefühlen besitzen. Denn die Gefühle schließen sich an Sachvorstellungen und nicht an symbolische Vorstellungen an. Anderseits jedoch geht die Erkenntnis durch Begriffe und Zeichen eben auf den Inhalt der Dinge, während die Erkenntnis durch Anschauungen und Gefühle die »Form« der Dinge zum Gegenstand hat. Die Form, um die es sich hier handelt, heißt Vollkommenheit und wird näher definiert als Übereinstimmung in der Verschiedenheit. Das Geschmacksurteil bezieht sich nicht wie das intellektuelle Urteil auf Wahrheit und Güte, sondern auf Schönheit, und Schönheit oder anschaulich aufgefaßte Vollkommenheit ist die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zu einer Einheit. Deshalb nennt Baumgarten die Schönheit auch »*perfectio phaenomenon*« (Metaphysik, § 662). Das Einfache, z. B. eine einzelne Farbe, ist nicht schön. Auch die bloße Vielheit gleicher Teile gilt noch nicht als schön, sondern Schönheit liegt nur in der Zusammenstimmung zu einem Ganzen. Die Mannigfaltigkeit wird verlangt,

damit die Seele überhaupt erregt werde, was eine der Grundbedingungen für das Auftreten von Lust sein soll. Die Zusammenstimmung ist geboten, weil nur das wohl Geordnete und leicht Übersichtliche gefällt. Die sinnliche Erkenntnis der beiden Momente endlich erscheint als notwendig, weil nur sie eindrucksvoll ist.

In seiner ästhetischen Heuristik wendet sich Baumgarten dem Schaffen des Künstlers und den Kunstwerken zu. Er will die »Auffindung, Anordnung und Bezeichnung schöner Gedanken« lehren und beginnt mit der Aufzählung der Bedingungen, die zur Entstehung eines schönen Kunstwerks unentbehrlich sind. In sehr vielen, meist zweigliedrigen Abteilungen schildert er die speziellen Veranlagungen des Künstlers, die Übung, die theoretische Bildung, die Begeisterung und den Fleiß. In dieser »Logik der schöpferischen Einbildungskraft« wird nachdrücklich hervorgehoben, daß die deutliche Erkenntnis der Vollkommenheit, also eine Erkenntnis, die auf Bildung von Begriffen und Worten geht, für das künstlerische Schaffen entbehrt werden kann. Angeschlossen werden dann Untersuchungen über die objektiven Bedingungen der Schönheit, namentlich über die Fülle und Größe beim Erhabenen. Aus der »*Aestheticorum pars altera*« (1758) seien schließlich einige von den Handwerksworten erwähnt, mit denen Baumgarten gern operiert. Unter »ästhetischem Horizont« versteht er die Grenzen der für die Kunst verwendbaren Objekte. Mit der »*parsimonia*« oder »*sobrietas aesthetica*« ist die Beschränkung gemeint, in der sich der Meister zeigt. Die Anschaulichkeit und Faßlichkeit des Kunstwerks oder die »Lebhaftigkeit der Gedanken«, wie G. F. Meier zu sagen pflegte, heißt hier »das ästhetische Licht« (§ 614). Wenn die sinnliche Klarheit auf ihren höchsten Punkt gelangt, so entsteht der »ästhetische Glanz«, der indessen nicht ausschließlich angestrebt werden darf.

Auf diesen Grundlagen für eine Beschreibung der allgemeinen Kunstformen hat Gottfried August Bürger weitergebaut. Als Beispiel sei die Abhandlung über den ästhetischen Reichtum angezogen. »Ein Gegenstand besitzt ästhetischen Reichtum, wenn er sehr viele Bestimmungen und Teile enthält, die sinnlich gedacht werden können und auf das Gemüt zu wirken im stande sind. Solche sind es vornehmlich, die der ästhetischen Darstellung fähig erfunden werden« (Schriften S. 31). Der Relativsatz des ersten Satzes enthält eine Einschränkung, die Bürger im Anschluß an Baumgartens Begriff des ästhetischen Horizontes ausführlich behandelt. Unter dem ästhetischen Horizont liegen Gegenstände, die uns täglich umgeben und keine Gefühle wecken. Über dem ästhetischen Horizont liegen Objekte, die nicht mehr sinnlich dargestellt werden können. Außerhalb des Horizonts liegen alle abstrakten, vor allem die mathematischen Wahrheiten.

Ein innerhalb des ästhetischen Gesichtskreises befindliches Objekt ist umso geeigneter zur Darstellung, je mehr Sinnen es zugänglich ist und je lebhafter es die Sinne beschäftigt. — Solche Sätze werden, nicht nur als beschreibende Feststellungen, sondern auch als Vorschriften für den Künstler vorgetragen. Und die gleiche Absicht ist überall bemerkbar, sehr deutlich z. B. in Sulzers Allgemeiner Theorie der schönen Künste.

In den Grundbegriffen der Baumgartenschen Ästhetik vollzog sich allmählich eine Umformung und zwar nach mehreren Seiten hin. In die Vollkommenheitsformel wurde der Zweckbegriff eingefügt: schon G. F. Meier definierte (1758) Vollkommenheit als »die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einer Sache zu einem Zwecke«. Daraus erwuchs die Notwendigkeit, das Schöne vom Nützlichen abzugrenzen. Hierum machte sich Karl Philipp Moritz verdient: das Schöne, so verkündete er, ist das in sich Vollendete, das keinem andern Zwecke nützlich zu sein braucht, um seine Existenz zu rechtfertigen; man betrachtet das Schöne nicht, insofern man es brauchen kann, sondern man braucht es nur, insofern man es betrachten kann. — Auch nach einer andern Richtung hin wurde das Vollkommenheitsprinzip umgebogen. Es erhielt eine subjektivistische Fassung: der Nachdruck wurde nicht mehr auf die objektive Vollkommenheit gelegt, die ja zugleich das Wahre und Gute umspannt, sondern auf den besonderen Zustand der undeutlichen Erkenntnis, durch den das Vollkommene erst den ästhetischen Wert gewinnt. Viele von den Popularphilosophen, Sulzer voran, haben sich ferner bemüht, gegenüber der fast unvermeidlichen »engen« Fassung jenes Begriffs dem Häßlichen zu seinem Recht zu verhelfen.

Die psychologische Untersuchung gelangte dahin, die anschauliche Erkenntnis gänzlich in das Gefühl aufzuheben. Nachdem eine Zeitlang die Fähigkeiten des Schaffens und des Genießens, Genie und Geschmack sehr absichtlich voneinander getrennt worden waren, blieb der Unterschied nur noch als der von Passivität und Aktivität bestehen. Auch er verschwand schließlich in dem allumfassenden Gefühl. Der letzte Systematiker dieser Schule, Heydenreich, bezeichnete als Wesen der Kunst Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit. Als erkennendes Wesen besitze der Mensch den Trieb, seine Kenntnisse zu erweitern, als fühlendes Wesen den Trieb, seine Gefühle darzustellen und mitzuteilen; jenes Bedürfnis erzeuge die Werke der Wissenschaft, dieses die Werke der Kunst (System der Ästh. I, 150). In derselben Richtung, aber mit maßloser Übertreibung hatten die Vertreter des Sturms und Dranges sich geäußert. Sie sehen in der Kunst die ursprüngliche Betätigung des Menschen, betonen ihre Bildlichkeit und

Göttlichkeit und lehnen alle begrifflichen Untersuchungen ab. Ihre Ästhetik ist daher in keinem Sinne des Wortes eine Wissenschaft. Hatten ehemals die Künstler, etwa Alberti und Dürer, ihre Kunst zu dem Range einer Wissenschaft emporheben wollen, um sie recht deutlich von bloßer Fertigkeit abzusondern, so wird hier die Kunst ganz ins Gefühlsmäßige gesteigert und selbst der Ästhetik nicht verstattet, mit Begriffen zu arbeiten. In Klingers »Leidendem Weib« spricht die Hauptperson gar verächtlich von den »Kerls, die sich da hinstellen, Schönheit suchen, Ideal, was weiß ich, dann Regeln schreiben, definieren und schwatzen, und das all' ohne Gefühl.«

Es erübrigt noch, mit wenigen Worten Winckelmanns und Herders zu gedenken. Winckelmann hat durch kunstgeschichtliche Untersuchungen die Ästhetik und die allgemeine Kunstwissenschaft beeinflußt, und nicht nur das, er hat sie auch bewußt zu fördern versucht. Die Entwickelung der griechischen Skulptur, an der die Deutschen damals den Eigenwert der bildenden Kunst überhaupt erst kennen lernten, ist Entwickelung eines Ideals. Es folgen verschiedene Stile aufeinander, und ihre Entstehung weist auf den Einfluß von Klima, Rasse, Nationalität, politischen Einrichtungen u. dergl. zurück. Aber in diesem Werdegang wird auch ein absolutes Ideal verwirklicht. Diese Tatsache läßt sich induktiv erweisen daraus, daß fast alle Kulturvölker in der Bevorzugung der allgemeinen Formen griechischer Plastik übereinstimmen, und daß die unbegründete Abweichung von der Symmetrie und ähnliche Verbildungen objektiv häßlich sind. Aus solchen Erfahrungstatsachen gelangt man zu einer besseren Einsicht in das Wesen des Schönen, als wenn man es mit der Vollkommenheit zusammenfallen läßt, von der wir doch kaum etwas Näheres wissen. Immerhin läßt sich so viel von der Vollkommenheit oder idealischen Schönheit mit den beiden Merkmalen der edlen Einfalt und stillen Größe sagen, daß sie nichts Verstandesmäßiges und kein metaphysischer Begriff ist. Sie gleicht vielmehr dem Wasser, das aus dem Schoß der Quelle geschöpft wird; Unbezeichnung ist eine ihrer wesentlichen Eigenschaften. So zeigt Winckelmanns Lehre manche Übereinstimmungen mit der Kunsttheorie der Genieleute, und zwar deshalb, weil Winckelmann ein sehr ursprüngliches und leidenschaftliches Gefühl für die Schönheit besaß.

Herder ist mit Winckelmann darin einig, daß die Kunst eine geschichtliche Entwickelung durchlaufe und mit den allgemeinen Kulturbedingungen zusammenhange. Ebenso wie Winckelmann gründet er seine Theorien meist auf Betrachtung der bildenden Künste. Doch ist es ihm gelungen, auch für die Poetik neue Grundlagen zu schaffen. Mit den Stürmern und Drängern verbindet ihn der Glaube an das

Genie, mit den Aufklärern die Berücksichtigung der Anschaulichkeit und der Gefühle, wobei er namentlich den Tastsinn als bedeutsam heraushebt. Im Gegensatz zu Kant ist er ästhetischer Objektivist; er bekämpft ferner die strenge Scheidung zwischen theoretischer Vernunft, praktischer Vernunft und Urteilskraft, und endlich will er von dem Unterschied einer freien und einer anhängenden Schönheit nichts wissen. Als wichtig und in ihrer Art auch original bezeichnet man mit Recht Herders Ableitung der ästhetischen Grundauffassungen aus einer Weltanschauung überhaupt. Diese Weltanschauung faßt das Seiende als ein System lebendiger Kräfte auf, die von dem göttlichen Wesen als von der schaffenden und ursprünglichen Naturkraft überall zusammengehalten werden. Gleichfalls bedeutsam ist eine andere (psychogenetische) Ableitung: Der Geschmack entsteht allmählich; nach allerhand Vorstufen gelangt der Mensch mit Hilfe von Übung und Gewöhnung zum Vollkommenheits- und Schönheitsbegriff. Endlich hat Herder über die gesellschaftliche Stellung und Wirksamkeit der Kunst sich mit einer vorher noch nicht erreichten Deutlichkeit ausgesprochen. Sein Ideal ist das der Humanität, der sympathetischen Gemeinsamkeit, und er faßt die Kunst als Helferin zur Verwirklichung dieses Ideals.

Von den Einzelbestimmungen der Herderschen Ästhetik seien nur zwei erwähnt. Herder geht aus von der Lust, d. h. von der Empfindung unseres Daseins. Diese Lust ist organisches Gefühl. Sonach wurzelt auch die Freude am Schönen schließlich in körperlichen Vorgängen oder im sinnlich Angenehmen. Das höchste subjektive Wohlsein entspricht einem Maximum von Vollkommenheit in der Natur, eben jener sinnlichen Vollkommenheit, die wir Schönheit nennen. (Suphans Ausgabe Bd. XX, S. 27 ff.) Also ist die Schönheit selbst durchweg Ausdrucksschönheit, d. h. Dinge sind nicht schön durch ihre Form oder das bloß Sinnliche ihrer Erscheinung, sondern durch das, woran sie mit Notwendigkeit erinnern; beim Menschen etwa ist die Gestalt im ganzen und im einzelnen schön, insofern in ihr Gesundheit, Kraft und Wohlsein sich ausprägen. »Schönheit ist also nur immer Durchschein, Form, sinnlicher Ausdruck der Vollkommenheit.... Je mehr ein Glied bedeutet, was es bedeuten soll, desto schöner ist es.« (VIII, S. 56.) Die Ordnung und Harmonie der Teile, die Herder in der Kalligone (im 2. Kapitel des ersten Teils) als eine Bedingung der Schönheit nennt, ist eben auch mehr als bloße Form, ist ein Gleichmaß der wirkenden Kräfte.

Der Fortschritt der systematischen Erörterungen in diesem Zeitraum läßt sich in nunmehr verständlicher Kürze folgendermaßen darstellen. Baumgarten weist der Ästhetik ein bestimmtes Gebiet zu,

nämlich ein Erkennen, das zum Unterschied von dem in Worten und Begriffen verlaufenden (symbolischen oder logischen) Erkennen als ein niederes, anschauliches und dem Fühlen verwandtes gekennzeichnet wird. Das Gefühl der Lust, zumal der ästhetischen, ist die Reaktion auf eine gegenständliche Vollkommenheit. Diese besteht in der Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zur Einheit. — Von da ab wurde das Vollkommenheitsprinzip der Mittelpunkt unserer Wissenschaft. Es entwickelte sich teils durch Abgrenzung gegen das Nützliche und Erweiterung zu Gunsten des Häßlichen, teils durch eine Subjektivierung, die der späteren spekulativen Schule den Boden bereitete. Bei Winckelmann bildete dieser Zentralbegriff ein Gegengewicht gegen die rein entwickelungsgeschichtliche Auffassung, bei Herder den Stützpunkt einer Inhaltsästhetik. Gemeinsam war allen so wirr durcheinanderlaufenden Theorien, daß die anschauliche Erkenntnis ins Gefühlsmäßige hinübergeleitet wurde.

5. Die Ästhetik der deutschen Klassiker.

Kants Ästhetik ist eine künstliche Zusammenfügung und Fortbildung der uns bekannt gewordenen Prinzipien. Ihren einheitlichen Charakter gewinnt sie aus dem Zusammenhang der kritischen Philosophie überhaupt; nicht als einzelne, selbständige Wissenschaft, sondern als Einordnung eines Tatsachengebietes in ein philosophisches System ist sie aufzufassen.

Aus Gründen der Systembildung, die hier nicht ausgebreitet werden können, gilt bei Kant als das obere Gefühlsvermögen die reflektierende Urteilskraft, die nach dem Zweckbegriff das Dargebotene bewertet. Die Einführung dieses Begriffs nötigt nun zu einer Unterscheidung zwischen der wirklichen Zweckmäßigkeit und der Schönheit. Diese erscheint als formale und subjektive Zweckmäßigkeit, die nicht der Erkenntnis des Gegenstandes dient, sondern der Beschaffenheit des aufnehmenden Gemütes entspricht. Auch die Erhabenheit ist in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserem Gemüt enthalten, »sofern wir der Natur in uns und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns überlegen zu sein uns bewußt werden können.« Mit Rücksicht darauf, daß die Empfindung ja auch logisch verwertet wird und mit dem logischen Begriff eines Gegenstandes seine objektive Natur und Bestimmung erfaßt wird, erscheint das Ästhetische als eine Verwendung der Empfindung, die im Subjektiven bleibt. Wenn die Erkenntnis der Zweckmäßigkeit eines Objekts als Ausgangspunkt genommen war, so ist demnach hinzuzufügen, daß nicht die objektive

oder wirkliche Zweckmäßigkeit, d. h. die Vollkommenheit, in Frage kommt, sondern nur die zweckmäßige Beeinflussung des aufnehmenden Subjektes, d. h. eine Beeinflussung, die der Natur und Bestimmung des Ich angemessen ist. Genauer gesprochen besteht diese Einwirkung darin, daß Phantasie und Verstand des Betrachters in lustvollen Einklang gesetzt werden. So stellt sich die Schönheit dar als Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie ohne Vorstellung eines Zweckes an ihm wahrgenommen wird. Eine dünne, winzige Säule, die ein großes Dach trägt, ist unschön. Die Tulpe wird schön gefunden, ohne daß wir den Begriff des Gegenstandes oder das Logische uns vorstellen.

Es ist klar, wie durch solche Erwägungen die Formel von der Einheit in der Mannigfaltigkeit in die Subjektivität hineinverlegt, aber allerdings nicht exakt psychologisch behandelt wird. Nach Kants Darstellung entspricht die einheitliche Verknüpfung des Mannigfaltigen unserer allgemeinen Vorstellung einer Zweckmäßigkeit. Ohne daß wir den bestimmten Zweck des Gegenstandes in unserem Bewußtsein haben, fühlen wir aus der harmonischen Gliederung des Ganzen eine Zweckmäßigkeit überhaupt heraus. Diese objektive Gestaltung kommt der Anlage unserer Seele entgegen: dadurch also, daß der Gegenstand der Struktur unserer Geisteskräfte und ihren Tätigkeitsgesetzen gemäß ist, soll das Lustgefühl der Schönheit entstehen. Offenbar steckt in solchen (heute wieder üblichen) Ausführungen dasselbe, was Dubos und andere als lustvolle Beschäftigung der Seele schon vorher zum ästhetischen Prinzip erhoben hatten. Das Ästhetische gleicht dem Angenehmen darin, subjektiv und gefühlsmäßig zu sein. Es ist unabhängig von der Wahrheit und ebenso unabhängig vom Sittlichen*). Denn beide setzen Denken voraus. Es ist ferner keine objektive Beschaffenheit. Müßte doch sonst, da Schönheit auf Zweckmäßigkeit zurückführt, die Natur Zwecke verfolgen und durch die Verwirklichung ihrer Zwecke Naturschönes hervorbringen. Diese Annahme ist absurd. Naturschönes aber existiert. Folglich kann die Schönheit nur im Ich liegen, nämlich in der subjektiven Auffassung, als habe der Gegenstand die Bestimmung, eine zweckmäßige Harmonie in unserer Seele zu erzeugen. Den Grund der falschen Objektivierung des Schönen erblickt Kant in der Mitteilbarkeit des Genusses. Weil die Menschen darin übereinstimmen, was schön ist, wenigstens der Hauptsache nach, so vermuten sie einen Grund in den Gegenständen; in Wahrheit findet

*) Doch bezeichnet Kant in anderem Zusammenhang das Schöne als »Symbol des sittlich Guten«, als »Versinnlichung sittlicher Ideen« und als »nur in dieser Rücksicht gefallend«.

er sich in jenem harmonischen Verhältnis zwischen Einbildungskraft und Verstand, das bei allen Menschen hergestellt werden kann.

Dies Ergebnis hat für Kant die große Bedeutung, daß nunmehr eine Ästhetik als Wissenschaft möglich wird. Er argumentiert nämlich so. Wäre die Schönheit etwas Objektives, so könnten wir sie nur empirisch bestimmen. Es gäbe also nur eine Erfahrungskenntnis davon, und diese ist nach den Lehren der kritischen Philosophie keine wahre Wissenschaft. Die Wissenschaft mit ihrer Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit darf sich nicht auf Erfahrbares stützen, das immer wieder durch neue Erfahrung widerlegt werden kann, sondern beruht auf dem Apriori in uns. So wie die Geometrie eine echte Wissenschaft dadurch ist, daß sie sich auf die apriorische Raumanschauung stützt, so wird die Ästhetik dadurch zu einer echten Wissenschaft, daß Schönheit und Erhabenheit in uns ihren Ort haben. Freilich ist die Allgemeingültigkeit des ästhetischen Gesetzes nicht genau dieselbe wie die des Sittengesetzes. Wir sind zufrieden, wenn jemand sagt: Das wird gewiß schön sein, aber ich verstehe nichts davon; unzufrieden mit derselben Antwort in Bezug auf Sittliches. Denn in die Einhelligkeit von Einbildungskraft und Verstand dringen doch immer wieder die Verschiedenheiten der beiden Faktoren ein. Phantasie und Verstand sind bei den einzelnen anders geartet. Nur ihre Proportion bleibt dieselbe, ist in allen Menschen gleichmäßig angelegt. Hiermit ist die Frage der Kritik der Urteilskraft beantwortet: Wie sind synthetische Urteile a priori möglich hinsichtlich unseres Wohlgefallens an wahrgenommener Zweckmäßigkeit? Das heißt: Können wir, und warum können wir hinsichtlich der Lust daran etwas unabhängig von aller Erfahrung bestimmen?

Zu den beiden abgrenzenden Merkmalen, die wir soeben besprochen haben, zur Begriffslosigkeit und der Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit treten nun noch hinzu die Festsetzungen, daß das Schöne durch die bloße Form des Gegenstandes und ohne Interesse gefällt. Der erste Punkt bedarf keiner längeren Erläuterung. Nach den Grundlehren des Kantischen Systems bezieht sich Apriorisches niemals auf die Materie, sondern immer nur auf die Form. Das reine Geschmacksurteil, das unabhängig von der Erfahrung mit allgemeingültiger Notwendigkeit vollzogen wird, kann daher nicht den Stoff, sondern bloß die Form oder die formale Zweckmäßigkeit oder die Zweckmäßigkeit der Form betreffen. Wo in die freie Schönheit, die es mit der reinen Form zu tun hat, Materielles hineintritt, etwa durch den Begriff der Vollkommenheit eines Dinges, da entsteht die anhängende Schönheit, zu der natürlich fast die ganze Kunstschönheit gehören muß. Reine Schönheit zeigen einige Blumen und Tiere,

Tapetenmuster, Arabesken, thematische Verarbeitungen einer Melodie. Im übrigen Kunstleben haben wir es mit Mischungszuständen zu tun.

Wenn nun schon die innere objektive Zweckmäßigkeit, d. h. die Vollkommenheit, die ja vom Begriff des Gegenstandes abhangt, aus der reinen Schönheit ausgeschlossen wird, so natürlich um so mehr die Nützlichkeit oder äußere Zweckmäßigkeit. Sie ist besonders deshalb zu verbannen, weil sie ein wirkliches Interesse am Gegenstand erweckt. Geschmack aber »ist das Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes oder einer Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Mißfallen ohne alles Interesse. Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön.« Der Geschmack betrachtet lediglich. Er spielt mit dem Objekt. Sein Erzeugnis, das Kunstprodukt, ist nur Schein. Jede Lust an der Existenz des Objektes und an seinem Besitz, alles Habenwollen stört die kontemplative Natur des ästhetischen Gefühls. Hiermit ist nicht jegliches Bewerten ausgeschlossen, sondern nur das an das Dasein eines Gegenstandes sich knüpfende Wohlgefallen und Begehren. Die Existenz des Gegenstandes außerhalb des Bewußtseins soll gleichgültig sein.

Nunmehr sind wir an dem Punkt angelangt, wo wir Schillers Formeln für das Schöne verstehen können. Die erste These lautet, das Schöne sei Schein, nicht Wirklichkeit. Es ist unnötig, daß der Schein ein realitätsloser sei, um schön gefunden werden zu können, aber nötig, daß wir bei seiner Beurteilung von der Realität, an welcher er haftet, abstrahieren. Denn es gibt auch einen unreinen und falschen Schein. »Nur soweit er aufrichtig ist und nur soweit er selbständig ist, ist der Schein ästhetisch.« Dem ästhetischen Schein verwandt ist das Spiel. Das Spiel des Kindes formt Dinge der Wirklichkeit, nicht nach logischer Notwendigkeit, sondern nur aus subjektivem Bedürfnis. Und dies beseelende Schauen des Kindes ist der Typus aller künstlerischen Weltauffassung. Der Spieltrieb (eine Verbindung von Stoff- und Formtrieb) liegt auch der erhabensten Kunst zu Grunde, denn der Mensch »spielt nur da, wo er in der vollsten Bedeutung des Wortes Mensch ist«. — Ein zweiter Ausdruck Schillers bezeichnet das Schöne als Existenz aus bloßer Form. Form aber enthüllt uns einen Gehalt, und Gehalt entsteht, wenn ein Gemüt instinktiv sich gedrängt fühlt, einen bestimmten Eindruck künstlerisch darzustellen. Die Form ist nichts Äußerliches — Goethe verspottet die Deutschen, weil sich ihr Begriff von Form nicht über das Silbenmaß hinaus erstrecke —, sondern sie ist notwendige Bestimmtheit. An diesem mehr innerlichen Begriff der Form hat übrigens Schiller nicht festgehalten. Wenn er die Personen der griechischen Tragödie als idealische Masken rühmt und die Grenze des Wilhelm Meister in seiner Prosaform erblickt, so

denkt er an die äußere Form. Ursprünglich aber ist Form ein Inhalt, der frei ist von allen subjektiven und allen objektiv zufälligen Bestimmungen. (An Körner, III, 117.)

Ein drittes Prinzip lehrt die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen zum Einen — »unbestimmt, was es sein solle« — als Merkmal des Schönen. Der eingeschobene Satz ist das Wichtige: Zweckmäßigkeit ohne Zweck; wie wenn ich mitten im Walde einen von gleichmäßigen Baumkolonnen umrahmten Rasenplatz bewundere, ohne zu wissen, daß er zum Tanze bestimmt ist. Hier folgt Schiller den Spuren Kants. Originaler ist er in der Fassung desselben Prinzips, die sich im fünfzehnten ästhetischen Brief findet. Dort heißt es vom Menschen: »Nur indem seine Form in unserer Empfindung lebt und sein Leben in unserem Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt, und dies wird überall der Fall sein, wo wir ihn als schön beurteilen.« Schön ist alles, was gleich der Natur eine von Kraft erfüllte organische Einheit aufweist.

Das Gesetz von der lebendigen Gestalt ist aus zwei Gründen sehr wichtig. Einmal, weil es eine psychologische Begründung durch Mittel der modernen Wissenschaft zuläßt, alsdann, weil es die ästhetische Weltanschauung späterer Geschlechter bestimmt hat. Es fordert Lebendigkeit der Anschauung, eine Wechselwirkung im Schönen, welche von der Verschiedenheit der Gegenstände (Leben) zu einem sie durchdringenden Prinzip (Gestalt) hinüberleiten soll. Schon die lebendige Verknüpfung des einzelnen in der Anschauung ist eine Formgebung im Sinne der Kantischen Philosophie. Wird nun in diese Form noch ein Gefühlsinhalt hineingesehen, also das Äußere beseelt oder organisch aufgefaßt, so entsteht jenes Leben, das dem Schönen innewohnt. Hier verbindet Schiller mit Kantischen Gedanken Herders Vorstellung von dem Organischen und der lebendigen Naturkraft[7]).

Schillers Ansicht von dem Beruf des Künstlers und vom Wesen des Genies enthält bloß die Nutzanwendung der dargelegten Grundanschauungen. Indem der Künstler die innere Natur oder, mit anderen Worten, das rein Menschliche wiedergibt, idealisiert er. Er hebt in eine reinere Potenz, was bislang an irdische Unvollkommenheiten gebunden war. Diese Idealisierung seines Gegenstandes ist eine notwendige Operation des Dichters, und ohne diese Veredelung hört er auf, seinen Namen zu verdienen. Denn nur die Empfindungen, die frei sind von jedem zufälligen Zusatz und gleichsam aus dem Schoße veredelter Menschheit hervorströmen, sind einer allgemeinen Mitteilung fähig. Will daher der Künstler, wie die Genieperiode es verlangt hatte, seine eigene Persönlichkeit im Werke kundgeben, so muß er sie vorher zu reinster Menschlichkeit hinaufläutern.

»Die Dichter sind die Bewahrer der Natur. Entweder ist nun der Dichter Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.« Der naive Dichter findet wenigstens in der Kunst die antike Naivität wieder und vermag, wie Goethe zeigt, in seinen Bildungen Natur und Sittlichkeit des Menschen zu einer Einheit zusammenzuschließen, die der des Naturzustandes gleicht und ihr als eine bewußte Schöpfung dennoch unendlich überlegen ist. Der Idealist dagegen bleibt bei der Entgegensetzung beider Welten stehen*). Aber die eigentliche Vollendung und Verrichtung der Kunst, wodurch sie zum Medium der Kunst wird, ist die Versöhnung des Sinnlichen und des Übersinnlichen im Menschen. In solchen Antithesen lebt ja Schillers Ästhetik. Körper und Geist, Trieb und Pflicht, Sinnlichkeit und Vernunft sind Feinde. Indem die Schönheit beide Mächte zu einem formalen Ausgleich zwingt, indem die künstlerische Formengebung den Widerstand des Geistigen gegen die Leiblichkeit überwindet, — so entsteht jene wundervolle Harmonie zwischen den streitenden Kräften des inneren Daseins, auf der der Wert der Schönheit beruht.

Was Schiller in den ästhetischen Briefen von der inneren Vollendung des Menschen lehrt, verkünden Goethes »Faust« und »Meister«. Auch sonst vereinigen sich ihre Ansichten. Vorweg muß aber festgehalten werden: Goethe und Schiller treiben Kunsttheorie sowie Ästhetik nicht aus dem Geist und zu dem Zweck reiner Wissenschaft. Sondern sie wollen sich durch theoretische Sicherheit ihr Schaffen verfestigen. Sie hoffen, daß ihr Künstlertum seiner selbst gewisser und seiner grundsätzlichen Bedeutsamkeit bewußter werde, sobald sie das Wesen der Kunst verstanden und in den Zusammenhang von Welt und Leben eingeordnet haben. Deshalb ist es ihr erstes Anliegen, die Lehre, Kunst sei dürftige Nachahmung des schon Bestehenden, als eine grundfalsche abzulehnen. Goethes »Sammler und die Seinigen« bringt das Problem zur Verhandlung. Der »Philosoph«, mit dem Schiller gemeint ist, exemplifiziert an dem Schoßhündchen der Julie und schließt: allenfalls hätten wir bei völlig geglückter Nachahmung zwei Bellos für einen. Auch die Rede, der Künstler solle über den einzelnen Gegenstand hinaus die Gattung verkörpern, genüge nicht. Denn würde er wohl einen zoologischen Musteradler, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte, auf den Szepter Jupiters setzen? Nein, vielmehr müsse die bildende Kunst selbst diesem Adler etwas

*) Friedrich Schlegel hat den Gegensatz, zum Teil schon vor Schiller, dahin bestimmt, daß der naive (klassische) Dichter hinter seinem Stoff verschwinde, und der sentimentalische (romantische) mit seinem Ich das Feld beherrsche. Otto Ludwig unterscheidet in ähnlicher Absicht zwischen Sach-Dichter und Ich-Dichter.

Göttliches, Bedeutendes, Geisterhebendes verleihen. Übertragen wir das vom Einzelnen aufs Allgemeine, vom Kleinen aufs Große, so dürfen wir sagen: in einem Kunstwerk höchsten Ranges soll sich eine Lebens- und Weltanschauung aussprechen. Die klassische Ästhetik fordert danach ein inneres Erlebnis, das sie den Gehalt nennt. Der Gehalt muß sich an einem Stoff, d. h. an dem bereits künstlerisch betrachteten Gegenstand versinnlichen. Wird der Gehalt eines Stoffes Herr, dann gibt er ihm Form, d. h. er macht aus ihm ein zusammenhangvolles Ganzes, in dem etwas Umfassendes und im höheren Sinne Wahres zur deutlichen Erscheinung wird.

Über die Anerkennung dieser Prinzipien herrscht in der Hauptzeit zwischen Goethe und Schiller kein Zweifel, wohl aber über den Weg, auf dem man zu ihnen gelangt. Denn hier tritt die Verschiedenheit der Individualitäten beider Dichter in ihre Rechte. Goethe sieht bereits in der Natur das Typische angedeutet, das die Kunst reiner herzustellen versucht. Er geht auf Urphänomene zurück, die der Intuition das Gesetz der Erscheinungen enthüllen, und er will bedeutsame Objektivität der Kunst. Schiller betrachtet das Naturschöne nur als einen Abglanz vom Subjekt. Er kümmert sich nicht so sehr um die Beschaffenheit des Objektes. Er geht von sich, vom ästhetischen Zustande und vom Ideale aus. Das Bestehen des Besseren in uns bürgt für die Ewigkeit der Welt. Goethe fordert Stil, Schiller Idealität.

Das Grundthema der ganzen Goetheschen Ästhetik lautet demnach: »Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird.« Die Schönheit ist ein Urphänomen, sie betätigt sich in einer Erscheinung, die uns auf einen Blick eine große Geschichte mitzuteilen vermag. »Ich glaubte,« sagt Goethe, »der Natur abgemerkt zu haben, wie sie gesetzlich zu Werke gehe, um lebendiges Gebild als Muster alles Künstlichen hervorzubringen.« Folgt das Kunstwerk diesem Muster, ist es mit Gehalt gesättigt, so besitzt es Stil. »Der Stil in der Kunst,« lautet ein anderer Satz, »ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen.« Das Wesen der Dinge fällt mit dem Gesetzlichen in der Natur zusammen. Naturdinge werden schön, wenn sie der Anschauung ihre Gesetze offenbaren. Eine Pflanze, die von dem ihre Bildung bestimmenden organisierenden Gesetz nichts verrät, ist unschön. Deutliche Begriffsbestimmungen dieser Gesetze oder Typen oder Urbilder finden sich bei Goethe nicht. Unsere Erfahrungen dessen, was schön sei, kann wohl der Verstand zu einer »summa«, einem »Begriff«, zusammenstellen, nicht aber kann die Ver-

nunft in ihnen ein gemeinsames »Resultat«, die »Idee« erfassen. (Vgl. Sprüche Nr. 336.) Der Künstler steht vor der Aufgabe, diesen Sinn der Natur aufzufassen und auszudrücken. Er soll nicht das sogenannte Natürliche zu gemeiner Täuschung suchen, sondern Werke schaffen, die die höchste Wahrheit, aber keine Spur von Wirklichkeit haben. (Vgl. Eckermann III, 86. Zur Kunst S. 465.)

Es bedarf nur weniger Worte, um die Hauptpunkte der geschilderten Lehren nochmals vor Augen zu stellen. Kant muß, aus Gründen der Systembildung, den Gesichtspunkt der Zweckbeurteilung verwenden, will aber die Vollkommenheit, die ja vom Begriff des Gegenstandes abhangt, aus der reinen (nicht anhangenden) Schönheit ausschließen. Das Schöne, das durch die bloße Form des Gegenstandes und ohne Interesse gefällt, wird im allgemeinen in die Subjektivität hineinverlegt und seine Allgemeingültigkeit aus dem gleich bleibenden Verhältnis zwischen Phantasie und Verstand erklärt. Hieraus soll erhellen, wieso wissenschaftliche d. h. die Erkenntnis erweiternde und von der Erfahrung unabhängige Urteile über das ästhetische Fühlen d. h. über unser Wohlgefallen an wahrgenommener Zweckmäßigkeit möglich sind. — Während Kants Ästhetik nicht aus einer Ergriffenheit von der Kunst, sondern aus dem Zwang systematischer Vollständigkeit hervorgeht, ist die Ästhetik bei Schiller und Goethe eine Besinnung über eigenes Schaffen. Im Gegensatz zur Nachahmungstheorie wird die erste Bedingung in einem Gehalt oder inneren Erlebnis gesehen. Goethe nennt Dinge dann schön, wann sie der Anschauung ihre Gesetze offenbaren, und verlangt vom Künstler, daß er diesen Sinn der Natur oder die höchste Wahrheit durch Stilisieren oder Idealisieren zum Ausdruck bringe. Schiller erklärt das Schöne für einen aufrichtigen und selbständigen Schein, für bloße Form, für begriffslose Vereinheitlichung, für die lebendige Verknüpfung des Einzelnen in der Anschauung. Der Spieltrieb, der die Dinge aus innerem Bedürfnis beseelt und gestaltet, liegt der Kunst zu Grunde. Von Schiller stammt die Unterscheidung des naiven und des sentimentalischen Dichters, sowie die hohe Vorstellung von der Kunst, daß sie das Medium der Kultur sei, indem sie Sinnliches und Übersinnliches im Menschen versöhne.

Hiermit sind zugleich die Ausgangspunkte für eine neue Richtung in unserer Wissenschaft bezeichnet.

6. Romantische und spekulative Ästhetik.

Nachdem schon das Ende des 18. Jahrhunderts eine Reihe von Schriften hervorgebracht hatte, in denen die Ästhetik der romantischen Schule sich ankündigte — Wackenroders »Herzensergießungen« (1797)

sind die »Urzelle der Romantik« genannt worden —, begann im November 1801 August Wilhelm Schlegel seine Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, worin das Schöne als symbolische Darstellung des Unendlichen definiert wird. Seine und seines Bruders gesamte Lehre ruht auf dem Gegensatz des Objektiven und Subjektiven, des Antiken und Romantischen. Dieser schon erwähnte Gegensatz empfängt von den Schlegel eine geschichtliche Begründung und etwa diese Fassung: während die antike Kunst sich ganz in den Gegenstand als in ein Fertiges versenkt habe, gehe die romantische Poesie über das Wirkliche hinaus und zwar zu Ideen hin, deren Leben nur in Beziehungen sich äußert. Damit wird die Kategorie der Dinglichkeit, die bislang in der Ästhetik herrschte, einer sowohl geschichtlichen als auch metaphysischen Aktualitäts- und Relativitätsauffassung geopfert. Zu dieser Auffassung haben — in verschiedenen Abschattungen — Ludwig Tieck, Novalis, Jean Paul und Solger sich bekannt.

»Alles ist in ewigem Werden begriffen, und dieses Werden, diese urewige Schöpfung muß der Mensch nach psychologischen Gesetzen zu einer einheitlichen und systematischen Idee zusammenfassen. Dieses lebendige und organische Ganze der Natur, dieses in sich vollendete und sich selbst fortwährend schaffende Wesen soll dem Künstler als Vorbild und Muster dienen, und in diesem Sinne soll die Kunst die Natur nachahmen, d. h. die Kunst soll die innere, tiefere und nicht die äußere, oberflächliche Beschaffenheit der Natur studieren und wiedererzeugen.« Da die Kunst eine verklärte und zusammengedrängte Natur ist, nämlich die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangene Natur, so ist der Mensch in der Kunst Norm der Natur. (A. W. Schlegel, IX, 305—308.) Diese Worte bedeuten zunächst den endgültigen Bruch mit der Nachahmungstheorie. Köstlich hat Jean Paul die »poetischen Materialisten, die gemeinen Nachdrucker der Wirklichkeit« verspottet und mit Entschiedenheit von der Kunst verlangt, sie solle schöne, geistige Nachahmung der Wirklichkeit oder noch besser: Darstellung der Ideen durch Naturnachahmung sein. Ferner kommt in jenen Worten das spekulative Prinzip oder die metaphysische Überausdehnung der älteren Lehren zum Vorschein. Bereits Schellings System der Philosophie (1801) erklärt die Welt wie ein Kunstwerk, als das Erzeugnis eines Genius. Wenn wir in der Natur Schönheit finden (meinte später Solger), ohne dabei an unsere Kunst zu denken, so begreift es sich daraus, daß die Natur als das Produkt einer göttlichen Kunst betrachtet werden kann. Hiermit ist zugleich angedeutet, welcher hohe Wert der Kunst zukommt: sie ist der Schlüssel zum innersten Wesen des Seienden. Wie einst im Altertum die Mathematik, so war nunmehr die Kunst der Vorhof zum Tempel der Philosophie, denn

Mathematik und Kunst haben das gemeinsam, daß ihre Erscheinungen die Begriffe zur unmittelbaren Anschauung darbieten und dadurch das philosophische Nachdenken in Bewegung setzen.

Über eine solche Auffassung, die doch die Wirklichkeit noch bestehen läßt, ist Fichte hinausgegangen. Für ihn und die durch ihn Beeinflußten können daher der Künstler und das Kunstwerk nur die Aufgabe haben, das absolute Ich zu verwirklichen. Man verlangt von dem Genie vor allem Universalität, von dem Kunstwerk vor allem kosmische Unerschöpflichkeit[8]). Die schöpferische Phantasie soll so gesteigert und geweitet werden, daß sie dem Ursubjekt sich nähert; ihr Erzeugnis soll die Unendlichkeit der ganzen Welt erreichen. Die Folgen daraus sind mannigfaltig, teils gute, teils schädliche. Es verschwinden die Grenzen zwischen den sozialen Kräften. Alle Sphären und Elemente der Bildung werden aufgehoben in das künstlerische Leben. Auch das Ethische ist dem Ästhetischen unterzuordnen. Während Frühere, namentlich Lessing, die Grenzen der Künste erforscht hatten, will man nunmehr das Gemeinsame feststellen und die Kunst mit Wissenschaft und Weltanschauung verschmelzen. Die Phantasie gilt als die oberste und notwendigste Qualität, als jenes Göttliche, ohne das jedes Schaffen und Genießen armselig wird. Sie hat nichts mehr gemein mit der bloßen Einbildungskraft, von der die Ästhetik des 18. Jahrhunderts sprach. Jene ist nur Prosa der Bildungskraft oder Phantasie, wie Jean Paul bemerkt. Phantasie ist ein wirkliches Schaffen, ein Totalisieren, so wie Poesie Bildung der Außenwelt durch das Individuum bedeutet: »Die Willkür des Dichters findet kein Gesetz über sich.«

Es ist klar, daß aus dieser Ablehnung aller Wirklichkeit und objektiven Gebundenheit die Auflösung des Künstlerischen in das Reich subjektivster Gefühle sich ergeben muß. Alles wird zur Stimmung und zum Märchen, zum Spiel und Traum. Dunkle Gefühle gelten als der eigentliche Inhalt der Kunst, nicht ohne daß Auffassungen des katholischen Mystizismus hineinspielten. Allegorie und Symbol sind die allgemeinen Formen der Kunst. Hier tritt uns zum ersten Male ein Verständnis für die große Tragweite des Symbolbegriffes und der Metapher entgegen. Und zwar bedeutet Symbol nicht etwa Bild oder Zeichen, sondern die Daseinsart, worin die Idee als erscheinende und wirkliche erkannt wird. Das Gesetz der Einfühlung wird, wenn auch nicht in exakten Untersuchungen, so doch in philosophischer Vertiefung ausgesprochen. Deutlich genug sagt Jean Paul von der Natur, sie enthalte nichts, was lediglich Sache sei, sondern jedes Ding bedeute und bezeichne: »wie im Menschen das göttliche Ebenbild, so in der Natur das menschliche« (Vorsch. der Ästh. § 49); minder deutlich er-

klärt Solger den Menschen für den Hauptgegenstand der Kunst und die übrigen Objekte teilweise für künstlerisch verwertbar, »insofern sie sich auf das menschliche Selbstbewußtsein beziehen« (Vorl. über Ästh., gehalten 1819, veröffentl. 1829, S. 158). In den Lehrlingen zu Saïs hat Novalis die »Beziehung der Natur auf das Gemüt« geradezu wissenschaftlich dargestellt; bei Tieck ist die Einfühlung auch das Erklärungsprinzip für die Schauspielkunst und für die in uns tätige Lust zur Mimik, »uns selbst ganz in ein anderes Wesen hinein verloren zu geben, indem wir es mit aller Anstrengung unserer geistigen Stimmung darzustellen suchen«. (Schr. 1828, IV, 100.)

Schon im Jahre 1800 hatte A. W. Schlegel (freilich mit besonderer Rücksicht auf die Volksdichtung) gesagt: »Unser Dasein ruht auf dem Unbegreiflichen, und die Poesie, die aus dessen Tiefen hervorgeht, kann es nicht auflösen wollen. Alles zu verstehen, alles dem Verstande begreiflich zu machen, wäre nicht nur ein Widerspruch gegen diese Hauptbedingung der Poesie überhaupt, sondern auch ein Herabziehen des Hohen und Unzulänglichen zum Platten und Alltäglichen.« (VIII, 78.) Die eigentliche Kunstform ist danach das Märchen, weil in ihm Wirklichkeit und Nicht-Wirklichkeit ineinanderfließen. Für einen anderen Gedankenkreis jedoch, der mit Fichtes Philosophie zusammenhangt, bei Tieck und Jean Paul hervor-, bei A. W. Schlegel und Schelling dagegen zurücktritt, wäre die Komödie die höchste und bezeichnendste Dichtungsart. Denn die Komödie »spielt gewissermaßen mit sich selber Theater und hebt sich selbst auf«, sie gleicht einer »Zirkellinie, die zu nichts als zu sich selber zurückführt«. (Tiecks Schr. 1828 V, 280 ff.) Bei Shakespeare — man denke an den Schluß des »Sommernachtstraum«! —, Gozzi, Holberg ist vorgebildet, was Tieck in seinem »Gestiefelten Kater« vollendet hat. Eine solche Komödie bleibt nicht innerhalb einer Sphäre, sondern sie verläßt den Schein, um in die Wirklichkeit überzuspringen, und sie gibt die Wirklichkeit preis, um zum Schein zu gelangen. Mit einem Wort: sie ironisiert sich selber, sie ist sozusagen die künstlerische Methode, um vom Endlichen zum Unendlichen zu gelangen. Durch Negation alles Bestimmten gewinnt sie das Unbestimmte. Die Allmacht des Künstlers zeigt sich darin, daß er seine eigenen Erzeugnisse nach Belieben wieder zerstört und so von dem Stoff nichts und von dem Ich nur die Willkür bestehen läßt. Die romantische Ironie bedeutet den schärfsten Gegensatz zum Prinzip der klassischen Form. Keine bestimmte abgeschlossene Bildung, sondern ein endloser Prozeß von Setzung und Aufhebung. Solche Kunstwerke zeigen die pragmatisierte Formlosigkeit, die auch in Richard Wagners Musikdramen herrscht, und es ist merkwürdig genug, daß zwar das 18. Jahrhundert in seiner Ästhetik vielfach ein Musikdrama verlangt

hatte, die Romantiker aber, die ein ähnliches Verfahren befolgen wie das Verfahren der unendlichen Melodie, theoretisch sich wenig um das Musikdrama kümmern. Wenn Friedrich Schlegel sagt, der Künstler müsse im stande sein, den Gegenstand, den er sich zum Vorwurf genommen habe, beständig zu vernichten und neu zu schaffen, so ist diese beliebige Verwandlung des Stoffes und die damit verbundene Verachtung jeder festen Form die Verwirklichung dessen, was Fichte gefordert hatte, nämlich eines »Tun des Tuns«.

Bei denjenigen Ästhetikern indessen, die sich nicht auf die dialektische Methode beziehen, bedeutet die Ironie eine im Kunstwerk sich offenbarende Grundfähigkeit des Künstlers, die gleichwertig neben der »Begeisterung« des Künstlers steht. Der Schaffende durchdringt zwar sein Werk völlig mit Liebe und Hingabe, aber er muß doch auch — gleich dem Genießenden — unbefangen über dem Ganzen schweben. Erst dann ist ein Gebilde vollendet, wenn es so von der Höhe her geschaffen worden ist. Dies Darüberstehen heißt Ironie. Damit es möglich werde, scheint den Romantikern ein besonderes Verhältnis zur Realität erforderlich. Wir müssen die Nichtigkeit der Welt erkennen, begreifen, daß sie erst wieder Wahrheit wird, wenn sie sich in die Idee auflöst; und auch diese Stimmung, die zusammen mit der Begeisterung den Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit ausmacht, wird Ironie genannt. Unter der Begeisterung hingegen ist jene Erfülltheit des Gemütes zu verstehen, wodurch der Künstler gezwungen wird, die Idee an die Stelle der Wirklichkeit zu setzen. Dazu gehört neue Welt- und Lebens-Anschauung. Während das Talent nur Teile darzustellen weiß, gibt das Genie das Ganze des Lebens: »eine Melodie geht durch alle Absätze des Lebensliedes«. Aber auch das Genie bedarf der Besonnenheit, um die Teile zu gestalten, jener göttlichen, philosophischen Besonnenheit, die das 18. Jahrhundert verleugnet hatte, wenn es die künstlerische Beschaffenheit in eine »merkliche Stärke der unteren Seelenkräfte« setzte. Anderseits ließ die Ästhetik der Aufklärung noch zu viel begriffliche Reflexion bestehen, indem sie die Vollkommenheit als Wurzel der Schönheit betrachtete. Denn vollkommen sollte sein ein Ding, das seinem Begriff entspricht; die Romantiker jedoch sind der Meinung, daß der Begriff von der Erscheinung ins Unendliche geschieden ist und bleibt, daher mit begrifflichen Operationen das Schöne weder geschaffen noch restlos aufgefaßt werden kann.

Zur »Intuition« bekennt sich auch Schelling, der das Kunstwerk aus einem Ineinanderwirken von unbewußter und bewußter geistiger Tätigkeit entstehen läßt. Seine Ästhetik betrachtet von innen her und vom schaffenden Künstler aus. Daß die Seele eins werden kann mit

der Natur, daß unser Bewußtsein uns von der Natur abtrennt, das Unbewußte in uns aber uns mit der Natur vereinigt, diese Anschauung führt zu der Annahme, daß in der Durchdringung des Traumhaften und des Wachen in uns das künstlerische Tun wurzelt. Das Genie ist die bewußtlos bewußte Tätigkeit des Ich. Seine Funktion ist ästhetisch, sein Produkt ist die Kunst. Während die Wissenschaft auf die theoretische Reihe beschränkt bleibt und die Moral ein einseitiges Erzeugnis der praktischen Reihe ist, bietet die Kunst eine Vereinigung beider Tätigkeitsformen. Das Theoretische und das Praktische, die Vernunft und die Sittlichkeit, Natur und Geist, Unbewußtsein und Bewußtsein, sie verlieren ihren Gegensatzcharakter in der Kunst als in der höchsten Tätigkeit des Ich. Über die theoretische Erkenntnis und über die praktische Befriedigung hinaus geht der selige Genuß der Schönheit als über beide Formen der Endlichkeit erhaben.

Man sieht, wie eine überschwengliche Anschauung von der Bedeutung der Kunst hier systematisch begründet wird. Diese Ästhetik will philosophische Lehre vom Schönen, d. h. von der Kunst sein, da es nichts vollgültig Schönes außerhalb der Kunst gibt. Sie strebt danach, der Kunst ihre richtige Stellung im System des Ganzen anzuweisen. Sie ist keine Analyse des ästhetischen Eindrucks, keine technische Formenlehre, auch keine eigentlich psychologische Untersuchung der künstlerischen Produktivität, sondern sie ist eine aus starkem Gefühl entstandene Metaphysik der Kunst. So verkehrt sich nun die Anschauung, die das Altertum hatte, in ihr Gegenteil. Damals war die Natur die höchste Schönheit, jetzt wird die Kunst zum Höchsten. Die Natur wird ein Gedicht genannt, und die intellektuelle Anschauung, die Kant nur für Gott gelten ließ, wird allen genialen Geistern beigelegt. Durch die Kunst kommt der Geist zur Natur, im Kunstwerk offenbart sich die Idee. Die Idee, als Einheit des Allgemeinen und Besonderen, »hat ihre Existenz in uns in einer Region, die dem gemeinen Verstande unzugänglich ist und von welcher nur gewisse Offenbarungen in unserer zeitlichen Existenz kund werden; und zu diesen Offenbarungen gehört auch das Schöne«. (Solger, Vorl. S. 55.)

Schleiermacher hat 1832—33 Vorlesungen über Ästhetik gehalten, in denen sie als ein Teil der Ethik erscheint. Sie hat es mit Gefühlen und Leistungen des Menschen zu tun. Alles soll aus der produktiven Tätigkeit des Künstlers verständlich werden. Demnach wird das Naturschöne gar nicht beachtet und die ästhetische Rezeptivität nur gestreift. Das künstlerische Schaffen bedeutet einen Fortschritt vom individuellen Bewußtsein zum Gattungsbewußtsein. Wie die Natur nach vorbestimmten Formen oder Typen schafft und daher bei aller Vereinzelung und Besonderheit immer gesetzmäßig und gleichartig bleibt, so ent-

faltet auch der Künstler Urbilder oder Schemata im Stoff. Diese wirksamen Schaffenskräfte im künstlerischen Bewußtsein sind die erste Bedingung. Nötig ist ferner die Begeisterung und die abgrenzende Besonnenheit. Schließlich hebt sich der künstlerische Genius auch durch seine Freiheit von den übrigen Menschen ab. »Es gehört zur Natur des Geistes, daß wir diejenigen Tätigkeiten, die durch die Affektion von außen gebunden werden und in dieser Bestimmtheit ein äußerlich Gegebenes darstellen, von dieser Gebundenheit befreien und sie zu einer selbständigen Darstellung erheben. Und dies ist die Kunst.« (Schleiermachers Ästhetik, herausgegeben von Lommatzsch, S. 116.)

Schopenhauers Ästhetik ruht auf der metaphysischen Grundansicht: das Wesen von Welt und Mensch sei der Wille. Seine Objektivationsstufen sind die Ideen, die beharrenden Gattungen. Die reine Anschauung dieser Ideen ist das ästhetische Betrachten, die Darstellung dieser Ideen das künstlerische Schaffen. Mit Kant lehrt Schopenhauer, daß Interesse haben und Beziehung zum Willen haben dasselbe sei. Mit Kant meint er, daß im Ästhetischen diese Beziehung zum Willen fortfalle. Die durch das Genie vermittelte Ideenwelt schauen wir an als etwas, was außerhalb unseres Begehrens liegt. Es findet also eine Beziehung statt von der sinnlichen Anschauung auf die übersinnliche Idee. Aus dem Verhältnis der Idee zur Wirklichkeit einerseits und der Intuition zum Willen anderseits gehen die vier Grade der Schönheit hervor, als welche Schopenhauer bezeichnet das Erhabene, das Schöne, das Reizende und das Häßliche. Sie gelten von der Natur wie von der Kunst. Wie also Schopenhauer dazu neigt, das Naturschöne und das Künstlerische in Einklang zu bringen, so nähert er auch ästhetische Anschauung und künstlerisches Schaffen aneinander. In Wahrheit aber lebt nicht nur die reine Anschauung des Wesenhaften in den Genies, sondern auch jene verzehrende Gewalt, die das Leben bis ins Mark trifft.

In diesen ganzen Gedankenzusammenhang gehört nun auch Richard Wagners Ästhetik. Sie ist am deutlichsten beeinflußt von Schopenhauer; sie hat aber auch mit Schelling und Schleiermacher viele Berührungspunkte, und indem sie das Kunstwerk als eine vom Volk ausgehende und für das Volk bestimmte Schöpfung auffaßt, nähert sie sich den Grundzügen der theistischen Ästhetik eines Theodor Mundt.

Die theoretischen Schriften Wagners, dieser geistig wachen und stark treibenden Künstlerpersönlichkeit, haben vor allem den Zweck, die Geheimnisse des eigenen Schaffens zu enthüllen. So finden wir in seiner Lehre vom Genie dieselben Züge, wie sie das Leben des Mannes überhaupt zeigte. Eine unverkennbare Hinneigung zur Sinneswelt wäre an erster Stelle zu nennen. »Das Erste, der Anfang und

Grund alles Vorhandenen und Denkbaren ist das wirkliche sinnliche Sein.« »Auch der Gedanke ist von der Empfindung angeregt und muß sich notwendig wieder in die Empfindung ergießen.« Wagner hebt ferner den unbezwinglichen Schaffensdrang des Künstlers hervor, und er gibt dem Künstler aus seiner eigenen Erfahrung heraus als Merkmal ein glühendes Mitgefühl für die Leiden der Menschheit. In ihm selber war stark vorhanden das Gemeinfühl, das den Künstler sich als Teil des Ganzen auffassen ließ. Deshalb sagt er, die Kunst bringe die allgemeine Not des Volkes zum Ausdruck. Nicht der Dichter schafft, sondern das Volk, und zum Volk gehören alle diejenigen, »welche Not empfinden und ihre eigene Not als die gemeinsame Not erkennen oder sie in ihr einbegriffen fühlen«. Nun aber fragt sich weiter: Weshalb drängt das Genie — Genie ist für Wagner stets künstlerische Fähigkeit — mit Gewalt den stumpfen Menschen ein unsägliches Glück auf? Nicht aus Pflichtgefühl. Denn mehr als dem Mann die Ehre, dem Weibe die Schamhaftigkeit, ist das Genie eben sich selbst. Aber der Künstler ist von dem unvertilgbaren Sehnen durchdrungen, die Möglichkeit eines besseren Daseins in Wirklichkeit zu verwandeln und der Idee der reinen Menschlichkeit, die ihn beherrscht, zum Siege zu verhelfen. Wie sich Wagner hier auf Schiller stützt, so nähert er sich Schleiermacher mit der Behauptung, daß der Künstler frei sei. Freiheit ist befriedigtes notwendiges Bedürfnis und ein Hauptmerkmal der künstlerischen Veranlagung. Denn die Freiheit, mit der das Stoffliche bearbeitet wird, beruht gerade darauf, daß aus dem Stoffe nur das herausgeholt wird, wozu er seiner innersten Empfänglichkeit nach gebildet werden kann, daß also etwas absolut Notwendiges geschieht.

An der Kunst kann man mit unseren klassischen Dichtern Gehalt, Stoff und Form unterscheiden. Der Gehalt, der in der Kunst zur Aussprache drängt, ist nichts anderes als das sich zum Bewußtsein gelangende unbewußte Leben des Volkes. Das Kunstwerk der Zukunft freilich soll den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen. Das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein. Was Stoff und Form betrifft, so verweist Wagner auf das Altertum. Das griechische Drama war der vereinfachte und verdichtete Mythos des Volkes. Der Mythos aber hat diese Vorzüge, daß er den Hörern vertraut ist und auf so elementare Gefühle zurückgeht, wie sie zu allen Zeiten des Menschen Herz bewegt haben. Auch insofern war das griechische Drama vorbildlich, als zur Dichtung Musik und Tanz hinzutraten. Nun ist es nach Richard Wagner die musikalische Harmonie, die den Tanz mit der Poesie verbinden kann. Zwischen den beiden Kontinenten des

Tanzes und der Wortkunst liegt der Ozean der Musik. Beethoven war vom Festland des Tanzes durch den Ozean der Harmonie hindurch nach dem gelobten Lande des Wortes gefahren, als er seine neunte Symphonie schuf. »Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinsamen Kunst.« Nur eine solche Kunst kann eine große und erhabene Wirkung ausüben. Was oft in dem ganzen wirklichen Leben eines Menschen nicht zur Erfahrung gelangt, das siegesgewisse Gefühl, eins zu sein mit dem Ganzen der Welt, und der daraus folgende Anreiz zur Betätigung der edelsten Kräfte, das vermag uns die Kunst zu offenbaren. Und sie leistet noch mehr. Indem sie die Empfänglichkeit des Genießenden auf die höchste Stufe hebt, führt sie auch jenen vollkommensten Kulturzustand herbei: den Zustand künstlerischen Menschentums.

Die eigentliche spekulative Ästhetik wurzelt und gipfelt in Hegels System. Hegels Grundbestimmung lautet: Schönheit ist das sinnliche Scheinen der Idee. »Idee« meint die Weltvernunft, aus deren Entwickelung Natur, Mensch und objektive Geistigkeit entstehen. Sonach wäre die Schönheit nur eine bestimmte Form der Äußerung und Darstellung des Logos. Nicht dem subjektiven Eindruck, sondern der Wirklichkeit nach bedeutet der schöne Gegenstand die sinnliche Gestaltung des geistigen Prinzips. Wenn ein Naturgegenstand die im ganzen Naturreich ihm zukommende Stellung und Bedeutung mit Vollkommenheit zum sichtbaren Ausdruck bringt, so gewinnt er unsere ästhetische Wertschätzung; seine Schönheit beruht keineswegs darauf, daß ihm menschliches Seelenleben geliehen wird, wie einige Romantiker behaupteten. Man kann dies die metaphysische Form des ästhetischen Objektivismus nennen.

Mit solchen allgemeinen Aufstellungen verbindet nun Hegels Ästhetik eine Untersuchung der besonderen Kunstformen. Er nennt die symbolische, die klassische und die romantische Kunst. Die symbolische Kunst will das Göttliche durch Erhabenheit erreichen, wie in den orientalischen Bauten sichtbar wird; indessen aller Kraftaufwand und alle Überschwenglichkeit kommen nicht bis an die gestaltete geistige Individualität heran. Erst der Grieche, dessen Götter Personen waren, hat sie plastisch darstellen können in der ruhigen Form der Schönheit. Doch auch hier fehlt etwas. Zwar hat die griechische Plastik die Natur völlig bewältigt. Aber die Göttergestalten enthielten nichts von der Tätigkeit des Geistes, nichts von der Subjektivität, dem Fürsichsein, dem Wissen und Wollen seiner selbst. Das Christentum und seine Kunst haben diese Momente herausgebracht. Allein sie haben anderseits das Geistige so gesteigert, daß keine äußere Form

ihm mehr völlig gerecht werden konnte. Daher ist in der Malerei, der Hauptkunst dieser dritten Periode, Gott der Vater nicht so dargestellt, wie der Grieche den Zeus bildete, sondern nur gleichsam im Reflex auf gläubige Herzen. Übrigens gehören zu den romantischen Künsten außer der Malerei auch noch Musik und Poesie. Denn die griechische Poesie war ihrem Wesen nach mehr plastisch als wirklich poetisch. Wir haben also drei Arten von Schönheit: die erhabene des Orients, die eigentliche Schönheit der klassischen Zeit und die geistige Schönheit des modernen oder romantischen Wesens.

Vieles, was Hegel über die romantische Kunst sagt, trifft auf die gegenwärtige Neuromantik nicht zu. Aber wie schön und beachtenswert ist etwa folgende Ausführung: »Das äußerlich Erscheinende vermag die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken, und wenn es dazu doch noch berufen wird, so erhält es nur die Aufgabe, darzutun, daß das Äußere das nicht befriedigende Dasein sei und auf das Innere, auf Gemüt und Empfindung, als auf das wesentlichste Element, zurückdeuten müsse. Eben deshalb aber läßt die romantische Kunst die Äußerlichkeit sich nun auch ihrerseits wieder frei für sich ergehen und erlaubt in dieser Rücksicht allem und jedem Stoff, bis auf Blumen, Bäume und gewöhnlichste Hausgeräte herunter, auch in der natürlichen Zufälligkeit des Daseins ungehindert in die Darstellung einzutreten« (Vorlesungen über die Ästhetik, herausgegeben von Hotho 1837, II, 133/34). »Fassen wir daher dies Verhältnis des Inhalts und der Form im Romantischen, wo es sich in seiner Eigentümlichkeit erhält, zu einem Worte zusammen, so können wir sagen, der Grundton des Romantischen, weil eben die immer vergrößerte Allgemeinheit und rastlos arbeitende Tiefe des Gemüts das Prinzip ausmacht, sei musikalisch, und mit bestimmtem Inhalte der Vorstellung, lyrisch« (S. 134).

Die drei Kunstformen wiederholen sich in jeder der einzelnen Künste und zwar so, daß zeitliche Folge in der Geschichte der Kunst und begriffliche Wertigkeit sich decken. In der Architektur ist die unterste Stufe die symbolische (Monument), dann folgt die klassische (Tempel), dann die romantische (Dom). Und so in allen anderen Künsten. Musik und Malerei, die beiden romantischen Künste, verhalten sich wiederum zueinander wie Symbolisches und Klassisches oder wie Architektur und Plastik. In der Poesie, in der höchsten, alle anderen zusammenfassenden Kunst, gibt es eine malerische Richtung, das Epos, eine musikalische Richtung, die Lyrik, und als höchste, vollendetste Stufe das Drama.

Es ist leicht zu sehen, wie künstlich die begrifflichen Distinktionen und Verbindungen sind. Aber es ist nicht leicht zu sagen, mit welcher Kraft des Denkens und mit welcher Fülle von Wissen Hegel diese

Kombination durchgeführt hat. Hegels Empfänglichkeit für Kunst ist eine sehr große und sicher urteilende gewesen, und sie hat sogleich eine ins Allgemeine fließende Form erhalten. Die künstlerischen Eindrücke, die einer spekulativen Ästhetik zu Grunde liegen, können dieselben sein wie die, die einer unserer heutigen Psychologen oder einer von den schriftstellernden Künstlern unserer Tage erhält. Aber je nach der Richtung der Verwertung entstehen ganz andere Theorien, und es gäbe ein fast aussichtsloses Unternehmen, wenn diese drei Personen sich miteinander verständigen wollten. Ein Schüler Hegels hat die runde Körperlichkeit der antiken Statuen mit der Abgeschlossenheit des griechischen Wesens in Beziehung gebracht. Ein anderer hat einmal gesagt, daß erst eine Weltanschauung, die einen Spinoza möglich machte, den Lebenskeim der Landschaftsmalerei in sich tragen könne. Beide Aussprüche zeigen, wie eine richtige künstlerische Beobachtung — in dem einen Fall das Verständnis für die körperliche Abgeschlossenheit antiker Statuen, in dem anderen Fall das Wissen davon, daß die Landschaftsmalerei erst spät sich gebildet hat — wie also eine richtige Detailbeobachtung sofort zu den allerweitesten Spekulationen Anlaß gibt.

Das unmittelbare Verknüpfen entlegener Dinge gewährt einen sehr großen Reiz. Was man im guten Sinne des Wortes geistreich nennt, besteht zumeist darin. Überraschende Ähnlichkeiten, plötzlich aufleuchtende und erleuchtende Gedanken stellen sich ein. Auch heute sind wieder Erörterungen beliebt, in denen das Speziellste unmittelbar mit dem Allgemeinsten verbunden wird. Diese Darstellungen können wahr sein, d. h. es mag der in ihnen behauptete Zusammenhang wirklich bestehen. Trotzdem enthalten sie keine wissenschaftliche Wahrheit. Denn dazu gehört die von Punkt zu Punkt fortschreitende Nachweisung eines stetigen Zusammenhanges. Alle Zwischenglieder müssen aufgedeckt und in ihrer notwendigen Zugehörigkeit gezeigt werden. Sonach besitzen wir auch kein Mittel, um die Richtigkeit oder die Unrichtigkeit derartiger Behauptungen im Augenblick zu erkennen. Diese ästhetischen Reflexionen blenden, ohne zu wärmen. Sie überraschen, ohne zu beweisen. Sie setzen den Leser oder Hörer in einen Zustand unfruchtbarer Erregtheit, der gar zu leicht mit dem Zustand wissenschaftlichen Forschens und gründlicher Überzeugung verwechselt wird. Hegel ist durch die außerordentlich umfangreichen und sicher beherrschten Kenntnisse, die er besaß*), und durch die geniale Feinfühligkeit, die ihm eigen war, vor groben Fehlern im allgemeinen ge-

*) Man halte dagegen, was Solger in einem Brief über Michel Angelo sagt: »Das ist auch ein Gegenstand, den ich mir eigentlich nur konstruiere, und den ich doch gar zu gern aus eigener Anschauung kennen möchte.« (Nachgelassene Schr. I, 494.)

schützt gewesen. Seine geringeren Nachfolger haben nur das Prinzip und nicht die Fähigkeiten des Meisters übernommen. So kommt es, daß sie sehr häufig genial klingende, aber sicher falsche Behauptungen aufstellen, und daß sie Geringfügiges durch dialektische Ausdrucksformen zu Wichtigem aufbauschen. Für den, der die Terminologie der Schule beherrscht, ist es ein Leichtes, das Triviale zum Ungemeinen zu steigern. Blickt man scharf hin, so bemerkt man hinter diesen teils erhabenen, teils geistreichen Wendungen simple Wahrheiten oder unbeweisbare Analogien oder kühne Gedankensprünge. Und auch die Einheitlichkeit des Systems ist bei den Nachfolgern des Meisters oft nur scheinbar. Mancher unter ihnen gleicht dem Schneider, der ein großes Kleid nähte ohne Knopf am Faden: zog man an einem Ende, so zog man alles heraus und die Lappen fielen auseinander.

Von den größeren Werken über Ästhetik, die unter Hegels Einfluß stehen, ist vor allen Dingen Friedrich Theodor Vischers Ästhetik (1846—1857) zu nennen. Vischer hat sein Buch später selbst preisgegeben; wir müssen uns daher an das halten, was nach eigenem Urteil wertvoll und bleibend ist. Dazu gehört nun nicht die Metaphysik des Schönen. Denn die Art, wie dort ein Inbegriff des Schönen konstruiert wird aus der Gesamtheit der Momente, die in jedem wirklichen Schönen hervortreten, wie dieser Inbegriff dann in Idee und Bild zerlegt wird, diese Art ist überwunden. Ebenso verschmähen wir die dialektischen Konstruktionen. Zwar ist es auch eine Tatsache der inneren Erfahrung, daß das Gefühl der Schönheit konfliktlos oder störungsfrei ist, während das Gefühl des Erhabenen einen Widerstreit in sich selber enthält. Aber die metaphysische Erklärung dafür, die Vischer gibt, sagt uns nichts. Die Idee, so behauptet er, reißt sich aus der ruhigen Einheit, worin sie mit dem Gebilde verschmolzen war, los, greift über das Bild hinaus und hält ihm, dem Endlichen, ihre Unendlichkeit gegenüber. So soll der erste Widerstreit im Schönen entstehen, das Erhabene. An dieser Darlegung ist so lehrreich, daß sie zeigt, wie eine ursprüngliche und richtige Empfindung ins Metaphysische übersetzt wird.

Vischers Verdienste um die Ästhetik liegen also auf einem anderen Gebiete. Er hat eine Theorie des Komischen geschaffen, die ihre Entstehung aus dem zersetzten Hegelianismus ebensowenig verleugnen kann wie die Rosenkranzsche Theorie des Häßlichen, die aber ein wirklicher Fortschritt in der Ästhetik war. Das gleiche gilt von seinem Prinzip der direkten und der indirekten Idealisierung. Das Gesetz der direkten Idealisierung besagt, daß die einzelne Gestalt schön sein müsse, während die indirekte Idealisierung das Schöne aus der Gesamtwirkung einer Vielheit von Gestalten hervorgehen läßt, die im einzelnen nicht

schön zu sein brauchen. Der direkt idealisierende Künstler, vor allem also der klassische Künstler, gibt dem Sinn nicht auf, von solchem, was unmittelbar unschön oder häßlich ist, fortzugehen zu einem weiteren und schließlich zu einer Gesamtwirkung, worin es sich zur Schönheit aufhebt. Das Prinzip der indirekten Idealisierung aber ist das Stilgesetz der Erzielung vorherrschender Tiefe des Eindrucks durch naturalistische und individualisierende Behandlung der Formen, demnach das Stilgesetz der neueren Kunst.

Durch die verschiedenen Künste hindurch verfolgt Vischer seine Unterscheidung mit großem Glück. Er hat ferner den Begriff des ästhetischen Symbols im Zusammenhang mit der Einfühlung sehr schön dargestellt. Endlich ist in den von dem Sohn herausgegebenen Vorträgen (Das Schöne und die Kunst, 1898) neben vielem Fremdartigen und uns gleichgültig Gewordenen doch auch vieles Ausgezeichnete. Wie vortrefflich ist, was über das pure Stimmungsbild mit wenig Gegenstand oder über die notwendige Kühle und Gelassenheit im Kunstwerk gesagt wird! Aber welche Begriffsspielerei mit ausdrucksvoller Form und Form gewordenem Ausdruck tritt da ein, wo wir eine Einzeluntersuchung erwarten! Auch in diesen Vorträgen wird vorausgesetzt, daß die Ästhetik nur inmitten einer philosophischen, und zwar einer Hegelschen Weltanschauung ihre Aufgabe lösen könne, »daß die Ästhetik ihre Stelle in der höchsten Sphäre der wissenschaftlichen Gebiete hat, deren Gegenstand der Geist ist, wie er sich der Wahrheit versichert, daß alle Gegensätze und Widersprüche sich in Einheit auflösen« (S. 152).

Als eine besondere Abart der spekulativen Richtung lernen wir die theistische Ästhetik kennen. Chr. H. Weiße (1830) kann als ihr Begründer gelten. Er ist der Meinung, daß die Wahrheit als das Notwendige der Schönheit als dem Freien unterzuordnen sei. Doch fügt er nun hinzu, daß man noch über die Schönheit hinausgehen müsse zum persönlichen Gott. Über der Wissenschaft und der Kunst stehe die Religion. — Ähnliche Gedanken finden sich außer bei Carriere, Zeising und Ulrici auch bei Ludwig Eckardt (Vorschule der Ästhetik, 1864). An die Stelle der spekulativen Ästhetik soll eine Psychologie des schöpferischen Genius treten, der Versuch einer Wissenschaft der Phantasie. Dabei muß der Ausgangspunkt liegen in dem höchsten schöpferischen Genius, in Gott, und in der die Gottheit beherrschenden Urkraft, nämlich in der Phantasie. Die von der göttlichen Phantasie geschaffene Schönheit ist ein Weltgesetz. So kann man also von der Schönheit der Natur ausgehen und zur Kunst fortschreiten.

In Theodor Mundts Ästhetik (1845) sind zu diesen Ansichten ethisch-soziologische Erwägungen hinzugetreten. Die Kunst gilt für

Mundt als »das Zusammentreffen aller wesentlichen Schöpferkräfte der Nation«. Er will nicht von einem philosophischen System mit seinen bestimmten Kategorien ausgehen, sondern von der lebendigen Unmittelbarkeit des Völkerdaseins. Der Lebenspunkt aber, an dem die Kunst wahrhaft zu begreifen ist, soll in der christlichen Idee liegen: die Kunst als die Verkündigerin der Wahrheit, daß die Wirklichkeit überall Gottes ist. Die Philosophie verhält sich zum Wissen immer nur negativ: »sie hat niemals diese volle, plastische Lebenskraft aufzuweisen gehabt wie die Kunst, in welcher dieser göttliche Trieb, sich selbst zu wissen, sogleich als der sich äußert, sich selbst zu schaffen und zu gestalten« (S. 34). —

Zu der ganzen Richtung, mit der wir uns jetzt beschäftigen, und zu vielen von ihr vertretenen Einzellehren werden wir späterhin Stellung nehmen müssen. Es genügt jetzt, einige Punkte von vornehmlich geschichtlichem Interesse nochmals zu betonen. Die idealistische Ästhetik steht inmitten einer Weltanschauung. Ihr eigentlicher Gegenstand ist die philosophische Erklärung der Tatsache, daß es eine Kunst gibt. Daher nehmen in den Lehrbüchern die Reflexion über das Wesen des Genies und der kunstgeschichtliche Stoff mehr Raum ein als je zuvor; der Ehrenplatz wird der Dichtkunst zu teil, weil sie die geistigste unter den Künsten und von aller Naturschönheit in der ganzen Breite abgetrennt ist. Während vordem die Erörterungen meist nur dem Schönen und Erhabenen gegolten hatten, gewinnen jetzt das Tragische und das Komische, ja selbst das Häßliche eine Anziehungskraft für den Philosophen. Der ästhetische Wert überhaupt wird teils subjektivistisch darein gesetzt, daß der Mensch dem Gegenstand Beseelung leihe, teils aus einer wirklichen Verschmelzung einer Einzelerscheinung mit ihrem (konkreten) Begriff abgeleitet. Die platonische Idee, die unter dem Namen des sittlich Guten und der Vollkommenheit deutlich erkennbar geblieben war, tritt wieder offen hervor. Aber auch in ihrer neuen Gestalt ist sie kein Lichtbringer. Daß die zufällige Einzelheit in Ewiges und Notwendiges sich wandelt, daß ihre Mannigfaltigkeit eine Einheit gewinnt, die doch nicht die des Begriffes ist, — das bleibt schließlich trotz aller Spekulation für den wissenschaftlichen Verstand ein Wunder.

7. Formalistische und eklektische Ästhetik.

Wenn wir uns den geschichtlichen Vertretern des Formalismus zuwenden, so erhält die Ästhetik sogleich ein ganz anderes Antlitz. Sie ist nun nicht mehr eine begeisterte Würdigung der Kunst, ein Versuch, vom Mittelpunkt der Kunst aus, nämlich vom genialen Schaffen

her, die ganze Welt zu verstehen. Während die romantische und spekulative Ästhetik — fast scheut man sich, das Wort in so verschiedenen Bedeutungen immer wieder anzuwenden — die höchsten Prinzipien des Schönen mit den letzten Prinzipien der Welt überhaupt verschmolz und die gewaltige Bedeutung der Kunst für das Leben der Völker und für die Sittlichkeit des Einzelnen hervorhob, haben wir es jetzt nur mit einer genauen Untersuchung ästhetischer Elementareindrücke und ihres Zusammenhanges im Kunstwerk zu tun.

Der Urheber der ganzen Richtung ist Herbart. Eine wirklich meisterhafte Darstellung bietet Zimmermanns »Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft« (1865). Aus gewissen Gründen der Herbartischen Metaphysik, insbesondere aus der Unerkennbarkeit der eigentlichen Realen, ergibt sich, daß die ästhetische Auffassung es nie mit einem Was, d. h. mit einem Inhalt, sondern es immer nur mit einem Wie, d. h. mit der Form zu tun haben kann. Es handelt sich also darum, die wohlgefälligen und mißfälligen Formen aufzufinden und ihre Anwendung auf die Gebiete der Natur und des Geistes zu untersuchen. Während Schelling und Hegel die Form nur als symbolisch, als Zeichen, als Ausdruck eines Inhaltes, zumal eines geistigen, gelten lassen, wird hier alles Inhaltliche, die bloße Sinnesempfindung ebensogut wie die höchste Weltanschauung, verworfen. Die Schönheit hat mit der Materie nichts zu schaffen. Sie beruht lediglich auf dem Ebenmaß in Formen und Folgen und auf der Harmonie von Farben und Tönen. Die Elemente eines Gegenstandes bleiben stets gleichgültig und ästhetisch wertlos. Erst ihre Verbindung oder das Verhältnis zwischen ihnen läßt ein ästhetisches Werturteil entstehen. Bezeichnet man die Verbindung von an sich gleichgültigen Gliedern als ihre Form, so ergibt sich, daß die Ästhetik Formwissenschaft ist.

Diese Morphologie des Schönen verfährt demgemäß nach folgenden Leitsätzen. Erstens: Kein Einfaches gefällt oder mißfällt ästhetisch. Zweitens: An dem Zusammengesetzten gefällt und mißfällt nur die Form. Drittens: Die Teile außerhalb der Form (die Materie) sind gleichgültig. Daneben hat Zimmermann noch einige allgemeine Regeln aufgestellt, von denen die wichtigsten also lauten: »Die stärkere gefällt neben der schwächeren Vorstellung, die schwächere mißfällt neben der stärkeren Vorstellung.« »Die überwiegende Identität der Formglieder gefällt, der überwiegende Gegensatz mißfällt unbedingt.«

Von den Anhängern des Formalismus ist niemand erheblich über die Ansichten hinausgelangt, die Zimmermann so scharfsinnig und ausführlich entwickelt hatte. Wo ein Fortschritt vorzuliegen scheint, bedeutet er entweder nur eine Anwendung auf einzelne Probleme oder eine Abkehr von formalistischer Strenge. Der letzte Fall ist bei J. H.

v. Kirchmann zu beobachten. Kirchmann nennt zwar seine Ästhetik eine solche auf realistischer, d. h. wohl Herbartischer Grundlage, setzt aber an Stelle des Formalismus eine Gefühlsästhetik. Er definiert das Schöne als das idealisierte, sinnlich angenehme Bild eines von Gefühlen erfüllten Realen. Das Schöne wie die Kunst können nur verstanden werden aus dem Seelenvollen, nämlich aus dem Gefühl im Gegensatz zu den Vorstellungen und Begehrungen. Denn gerade das Fühlen ist ein wahrhaft seiender Zustand der Seele; aus Beziehungen und Ähnlichkeiten mit ihm leitet alles Natürliche seine Schönheit her. Im Gegensatz zur ästhetischen Ideenlehre wäre also zu sagen: nicht das wirkliche, sondern das geglaubte Seelische macht die Naturgegenstände schön.

Wie in Kirchmanns Werk, so zeigt sich in den meisten Schriften nach 1840 ein Eklektizismus. Ihn in seinen Verzweigungen zu verfolgen, liegt für uns kein Anlaß vor. Daher begnügen wir uns mit der Kenntnisnahme jener Theorien, die als die verhältnismäßig am meisten selbständigen und fruchtbaren bezeichnet werden können. Sie stammen von Lotze, Fechner und Hartmann.

Lotze hat unserem Gegenstand mehrmals eigene Erörterungen gewidmet. Bedeutender als seine Geschichte der Ästhetik und seine Grundzüge der Ästhetik sind die frühzeitig erschienenen Abhandlungen über den Begriff der Schönheit und über Bedingungen der Kunstschönheit (1845 und 1847). Zum Ausgangspunkt wird hier wieder einmal der ästhetische Eindruck. Wenn ein Gegenstand uns mehr zu leisten scheint, als wir von ihm erwarten dürfen, und durch diesen Überschuß der Vollkommenheit Lust erweckt, so nennen wir ihn schön. Denn die drei Reiche oder Gewalten, die es gibt: die wertbestimmenden Gesetze, die wirklichen Stoffe und Kräfte und der Plan, durch den der Mechanismus mit der Norm zweckmäßig sich vereinigt, diese drei Gewalten sind in einem solchen Gegenstand in wundervollem Ausgleich miteinander vereinigt. Demnach ist es ein wirklicher Wert der Objekte, den wir ästhetisch genießen. Mag auch das ästhetische Wohlgefallen das erste sein, — der Grund, der diese Tätigkeit anregt, liegt doch in dem Gegenstand selbst. »Schönheit finden wir dann, wo eine Übereinstimmung, die nicht allgemein stattzufinden braucht, in einzelnen begünstigten Erscheinungen zwischen dem, was sie der Idee nach sein sollen, und dem stattfindet, wozu die Notwendigkeit des Mechanismus sie macht.« Die Bedingungen nun, die erfüllt sein müssen, wenn die Welt der Werte in die Welt der Formen aufgeht, entsprechen drei in uns vorhandenen Maßstäben. Zunächst muß das Objekt den Sinnen gefallen. Dies ist die physiologische Bedingung. Dann muß es den Gesetzen unseres Seelenlebens genügen. Dies ist die psychologische Bedingung. Schließlich aber muß es auch unsere Vorstellungen von

dem Gehalt und Zusammenhang der Welt befriedigen. Dies ist die metaphysische Bedingung.

In Fechners Vorschule der Ästhetik lesen wir, alle Ästhetik habe es nur mit rezeptiver Tätigkeit zu tun (I, 54). Denn das Schaffen sei sekundäre Reproduktion der im früheren Genießen gewonnenen Eindrücke. Diese ästhetische Rezeptivität muß zergliedert werden. Dazu dient das Experiment. Vorausgesetzt wird, daß der ästhetische Eindruck durch bloßes Zusammentreten der wirkungskräftigen Elemente sich bilde. Die Gesetze, nach denen die Bestandteile zusammentreten, sind bei Fechner sehr zahlreich und so schlecht geordnet und ungleichartig, daß eine wirkliche Übersicht nicht gegeben werden kann. Man könnte diese Prinzipien auf eine viel geringere Anzahl einschränken, aber mit gleichem Recht noch ebensoviel weitere Prinzipien daneben setzen. In der Bemühung, an Stelle metaphysischer Allgemeinheiten bestimmte Erfahrungssätze aufzufinden, ist Fechner zu einer Vielheit von Regeln gelangt, von denen nur wenige auf die weitere Entwickelung der Ästhetik Einfluß ausgeübt haben. Die Prinzipien der Uebereinstimmung, der Abstumpfung, des Kontrastes u. s. w. haben sich nicht als durchgreifende Kennzeichen des ästhetischen Lebens bewährt, sondern nur als psychologische Mitbedingungen. Das Assoziationenprinzip aber, das Fechner oft neben diese Regeln stellt und gleichfalls psychologisch und nicht nur auf ästhetischem Gebiete untersucht, dies Prinzip hat die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gezogen.

Dort, wo Fechner den assoziativen Faktor als etwas Wesentliches bezeichnet und dem direkten Faktor des ästhetischen Eindrucks gegenüberstellt, werden wir an die englische und schottische Ästhetik des 18. Jahrhunderts erinnert. Was in dem Sinneseindruck selbst enthalten ist, Farbe, Ton, Symmetrie, Rhythmus u. s. w., das gehört zum direkten Faktor. Was aber zur Beseelung des sinnlich Wahrgenommenen hinzugedacht werden muß, und wessen Gefühlstöne sich mit den Gefühlstönen der Empfindung verbinden, das gehört zum assoziativen Faktor. Die Wahrnehmung führt gewisse Gefühle mit sich. Aber die assoziierten Erinnerungsbilder, die selber sogar im Bewußtsein fortfallen können, haben auch eine bestimmte Gefühlsseite, und indem diese Gefühle der assoziierten Erinnerungsbilder zu den direkten Gefühlstönen hinzutreten, entsteht erst das Ganze des ästhetischen Gefühls. Fechner läßt deshalb die Freude an reinen Formen nicht gelten, weil ja immerwährend Assoziationen hineinspielen und der Form eine Bedeutung leihen, durch die sie etwas ausdrückt. Gewohnheit, Erinnerung und Erwartung veranlassen den Menschen zu Deutungen dessen, was er sieht; an solchen Deutungen, wodurch etwa die Orange von einer gelben Holzkugel sich unterscheidet, gewinnen die Dinge Leben und Schönheit.

Mit den Einzelheiten der experimentellen Präzisionsästhetik werden wir später noch zu tun haben. Ich erinnere nur daran, daß Fechner drei Methoden aufführt, die der Wahl, der Herstellung und der Verwendung. Nach der ersten sammelt man die Urteile möglichst vieler Personen über diejenigen Formen, die sie als die wohlgefälligsten aus einer Anzahl gleichartiger herausgewählt haben. Nach dem zweiten Verfahren läßt man die Versuchspersonen die ihnen am schönsten scheinende Form selber herstellen, und nach der dritten Methode untersucht man die am meisten verwendeten, d. h. im täglichen Leben und im Gebrauch vorkommenden einfachen Formen.

Das abschließende Lehrbuch der Ästhetik war zu seiner Zeit Eduard v. Hartmanns »Philosophie des Schönen« (1887). Hartmann geht von Hegel aus, überschreitet aber dessen Bestimmungen an drei Hauptpunkten. Ihm gilt nicht die Idee selber als schön. Vielmehr wird nur dem sinnlichen Scheinen des idealen Gehalts Schönheit zugesprochen. Da dieser sinnliche Schein völlig konkret ist, so bezeichnet Hartmann seine Lehre als den konkreten Idealismus und stellt ihn dem abstrakten Idealismus Hegels gegenüber. Jedes Plus von idealem Gehalt, das nicht völlig in Schein aufgeht, würde das Schöne vermindern. Ein Gegenstand ist umso schöner, je konkreter er ist.

Alsdann wird von Hartmann die Auffassung des idealen Gehaltes als ein Akt des Gefühls bezeichnet. Denn die Idee bleibt ja dem Betrachter oder Hörer unbewußt. Wesentlich ist dabei die Feststellung, daß sehr verschiedene Gefühle im ästhetischen Verhalten auftreten und zwar verschieden teils durch ihr Verhältnis zum Gegenstand, teils durch ihr Verhältnis zum genießenden Subjekt. In den Gegenstand gehen ein die »sympathischen Gefühle«, im Ich verharren die »reaktiven Gefühle« und die »Lust am Schönen«. Die beiden ersten Arten gehören zu den »Scheingefühlen«, die Lust am Schönen indessen ist ein »reales Gefühl«. Die Lehre von den Scheingefühlen ist durch Hartmann in einer ganz ausgezeichneten Weise durchgeführt worden, was neueste Ästhetiker, die unter anderm Namen die gleiche Lehre wiederholen, nicht gebührend gewürdigt haben. Das Grundgesetz lautet: Der ästhetische Schein ruft diejenigen idealen oder Scheingefühle hervor, deren wirkliches Analogon durch das dem Schein entsprechende wirkliche Objekt hervorgerufen wird.

Endlich hat Hartmann mit der Aufstellung von Konkretionsstufen des Schönen eine begriffliche Ordnung des ästhetischen Gebietes vorgenommen, die als bedeutsam anerkannt werden muß. Die Idee als immanentes Formgesetz entfaltet sich in sieben Sphären, die vom Abstrakteren zum Konkreteren sich erheben. Die niedrigste Stufe ist die des sinnlich Angenehmen, die höchste ist das konkret Schöne oder

mikrokosmisch Individuelle. Auf der obersten Stufe muß die Idee, die im Schein sich versinnlicht, konkret-individuell sein, und dadurch wird sie unserem abstrakten und mit Gattungsbegriffen arbeitenden Denken durchaus unfaßlich. Das Ganze dieser Ästhetik ordnet sich dem metaphysischen System Hartmanns unter. Der ideale Gehalt im Schönen ist nur ein Teil der absoluten Weltidee, und diese ist wiederum bloß die logische Seite des Absoluten, das im Willen ein zweites, außerlogisches Attribut besitzt.

Ich erwähne schließlich noch einige ausländische Ästhetiker des 19. Jahrhunderts, die zur Vergangenheit unserer Wissenschaft gehören; für die neuesten Forschungen und die letzte Gestaltung der Ästhetik, die ihr bisher zu teil wurde, verweise ich auf die Ausführungen, die in dem systematischen Teil dieses Buches beiläufig enthalten sind. — In unserer gegenwärtigen Ästhetik lebt Herbert Spencers Name mit der Theorie fort, daß die ästhetische Tätigkeit auf den Spieltrieb zurückzuführen sei. Spiel ist nach ihm das Entladen überschüssiger Nervenkraft. Es führt daher zu der Freude an der Betätigung. Die gleiche Freude, wenn auch in abgeschwächter und anderer Form, besitzen wir beim Kunstgenuß. Man müsse unterscheiden zwischen Vorgängen, die dem Leben dienen und solchen Tätigkeiten, die nur um der Lust willen ausgeübt werden; das ästhetische Vergnügen ist die subjektive Begleiterscheinung eines normalen Aufwandes von Aktivität, die nicht direkt mit Lebensfunktionen verknüpft ist.

John Ruskin (1843). Nur weniges soll an dieser Stelle aus seiner Philosophie und Pädagogik der Kunst mitgeteilt werden. Er überschätzt das Gedankliche in der Kunst. Die Malerei, der sein Herz gehört, will er dadurch erneuern, daß er die Bilder den Büchern annähert. Den Künstlern möchte er helfen, indem er zeigt, unter welcher sittlichen Verfassung allein die natürlichen Gaben sich frei entfalten können. Seine Grundlehre ist echt englisch, im Sinne des 18. Jahrhunderts. Jede Art Schönheit nämlich erklärt Ruskin für einen Reflex göttlicher Vollkommenheit, von der der Schöpfer eine Spur in seinem Werk gelassen hat. Schön ist jedes Ding, das in seiner Beschaffenheit eine Ähnlichkeit mit einem Attribute Gottes bewahrt hat und das infolge hiervon die Macht besitzt, den göttlichen Teil unserer Natur an sich zu ziehen. So ist die Einheit ein Bild der allumfassenden Natur Gottes, die Ruhe ein Bild seiner Stetigkeit und Ewigkeit, die Symmetrie ein Bild seiner Gerechtigkeit, die Reinheit ein Bild seines Willens. Wer diese göttlichen Vollkommenheiten ohne Trübung aufzufassen und wiederzugeben vermag, der ist der große Künstler. Sonach gehört Gläubigkeit, lauterste Innigkeit der religiösen Überzeugung zu den Grundeigenschaften des Künstlers. Bete einen Pfau an, sagt Ruskin, und du wirst ihn malen,

wie niemand ihn malen kann, der nur einen Vogel darin sieht. Immer wiederholt er, die Künstler sollten sich an die Werke Gottes und ihre göttlichen Eigenschaften halten. Wo das nicht möglich scheint, wie in der Baukunst, da wird die Theorie gewaltsam zurecht gebogen. Wenn das wahre Schöne ein Ergreifen göttlicher Vollkommenheiten ist, so kann das Architektonische an sich keine Schönheit besitzen, sondern allein der den Naturformen nachgebildete und dem Gebäude aufgelegte Skulpturenschmuck. Das Gebäude ist demnach nur der Träger für den Skulpturenschmuck, und wer es nach der Wirkung seiner Massen und seiner Verhältnisse betrachtet, hat einen schlechten Geschmack.

Von den französischen Ästhetikern, die wir nicht zur modernen Ästhetik rechnen können, seien Taine und Guyau genannt. Taine ist einerseits Idealist: die Kunst hat zum Zweck, den Gattungscharakter oder den herrschenden Typus der Dinge vollständiger und klarer darzustellen, als es die Wirklichkeit vermag. Anderseits ist er Positivist und zwar als der Begründer der Milieulehre. Er erklärt die Kunstwerke wie alle anderen menschlichen Werke aus drei Faktoren: der Rasse, dem eigentlichen Milieu und dem Zeitmoment. Am wertvollsten ist die kunstgeschichtliche Durchführung des Grundsatzes. So behauptet Taine etwa: zwischen einem Buchenplatz im Versailler Park, einer philosophischen Folgerung Malebranches, einer Poetenvorschrift Boileaus, einem Hypothekengesetz Colberts und einer Sentenz Bossuets über das Gottesreich könne der tiefer dringende Blick einen Zusammenhang spüren, eine Kollektivstimmung, weil »*les faits communiquent entre eux par les définitions des groupes où ils sont compris*«. Aber der positivistische Geist hat bei Schriftstellern, die unter Taines Einfluß stehen, zu einer Überschätzung des Exakten geführt, die am liebsten den lebendigen Menschen ausschalten, die Wissenschaft zu einem Tatsachenballen und die Kunst zu einer Rechenknechtsübung herabwürdigen möchte.

Das Kennzeichen der Ästhetik Guyaus ist der Widerspruch gegen die Lehre vom interesselosen Gefallen. Das ästhetische Verhalten soll auf den Lebensbedürfnissen und der Lebenslust ruhen; die Freude besteht darin, daß der Schaffende wie der Genießende sich in Verbindung »mit den Wesen und den Dingen« wissen; »die ästhetische Erregung ist das zum Bewußtsein seiner selbst und des Zusammenhangs mit dem Weltall gelangte Leben.« —

Die Systeme der gegenwärtigen Ästhetik entziehen sich einer geschichtlichen Darstellung, denn der Zeitabstand fehlt uns, ohne den eine Ordnung und Heraushebung des Wesentlichen nie gelingt. Die hauptsächlichen Forschungen und Theorien sollen jedoch in den nun folgenden Erörterungen berücksichtigt werden. Wenn es verstattet ist,

einem persönlichen Eindruck Worte zu leihen, so möchte ich sagen: dem Arbeitsaufwand, der jetzt mit der Ästhetik getrieben wird, entspricht der innere Gewinn nicht völlig. Die einen stehen dem Gegenstand ohne innere Anteilnahme gegenüber, die anderen überlassen sich mit neidenswerter Siegesgewißheit ein paar Leitbegriffen und Methoden, wiederum andere glauben mit neuen Benennungen und Umschreibungen alter Erkenntnisse einen großen Fortschritt gemacht zu haben. Trotzdem — lebendige Bewegung ist da und strebt vorwärts [9]).

Anmerkungen.

[1]) Den ersten Schritt dazu hat Hugo Spitzer getan in dem verdienstvollen Buche: Hermann Hettners kunstphilosophische Anfänge, 1903.

[2]) Lehrreiche und durch viele Beispiele belegte Untersuchungen enthält Richard M. Meyers Aufsatz »Über das Verständnis von Kunstwerken«. (Neue Jahrbücher 1901, Bd. VII, S. 362 ff.) Meyer unterscheidet sechs Methoden zur Deutung und Würdigung der Kunstwerke. Drei davon, nämlich die allegorische, die philosophische und die ästhetische Methode gehen vom Allgemeinen aus, drei andere betonen die Individualität des einzelnen Werks und erklären genetisch, nämlich die historische, die technische und die psychologische Methode. Das allegorische Verfahren sucht nach der höheren Bedeutung des Kunstwerks und glaubt mit der Erkenntnis dieses höheren Sinns das Kunstwerk erledigt zu haben. Die philosophische Methode faßt das Kunstwerk symbolisch auf und hat daher mehr Verständnis für den selbständigen Wert der Kunstform. Die ästhetische Interpretation endlich fragt nach der künstlerischen Art des Gegenstandes. Auf ihr ruht das Kunstrichtertum, das, spekulativ oder empirisch verfahrend, an allgemeine Gesetze und ebenso gut an geschichtlich wechselnde Regeln sich halten kann. »Für die wissenschaftliche Stellung der Ästhetik sind das alles hochwichtige Hauptfragen, für die Praxis der Kunsterklärung sind es nur Nebenfragen.« Gegenüber diesen drei systematischen Methoden gehen die anderen von der Voraussetzung aus, daß das fertige Kunstwerk noch nicht das ganze Kunstwerk sei. Sie betrachten unter dem Gesichtspunkt des Werdens und untersuchen teils historisch die Vorgeschichte des Objekts, teils psychologisch seine Entstehung aus dem Geist des Künstlers, teils technisch, »wie der Bildhauer seinem Stein, der Maler seinen Farben, der Dichter seiner Sprache abgewann, was wir nun bewundern«. Die Einheit des Kunstwerkes erschließt sich nicht der Zusammenfassung dieser sechs Methoden, sondern lediglich der Anschauung, dieser ältesten, einfachsten und natürlichsten Art der Kunstbetrachtung.

Ich zitiere ferner noch ein recht charakteristisches Bekenntnis aus der Vorrede zu Walter Paters Buch *The Renaissance* (6. Aufl., London 1902): »*Many attempts have been made by writers on art and poetry to define beauty in the abstract, to express it in the most general terms, to find a universal formula of it. The value of these attempts has most often been in the suggestive and penetrating things said by the way. Such discussions help us very little to enjoy what has been well done in art or poetry, to discriminate, what is more and what is less excellent in them or to use words like beauty, excellence, art, poetry with a more precise meaning than they would otherwise have. Beauty, like all other qualities presented to human experience, is relative; and the definition of it becomes unmeaning and useless in proportion to its abstractness. To define beauty, not in the most abstract, but in the most concrete terms possible, to find, not a universal formula for it, but the formula*

which expresses most adequately this or that special manifestation of it, is the aim of the true student of aesthetics.«

[3]) Ich habe die Partien, die in den mir bekannten geschichtlichen Darstellungen ausreichend behandelt sind, auf das zweifellos Wesentliche zusammengedrängt, und auch dasjenige, was ich selbst in der »Geschichte der neueren deutschen Psychologie« (Bd. I, 2. Aufl., 1902) von der »Aufklärung« in allen Ländern, von Hutcheson, Alison u. a. mitgeteilt habe, nicht von neuem abdrucken lassen. Aber den noch nicht erforschten Tatsachen und Beziehungen ist ein etwas breiterer Raum gegönnt worden; und das gilt namentlich von solchen Lehren, die uns heute interessieren, weil sie unserer eigenen Betrachtungsweise nahestehen. — Die ausgedehnte Literatur über geschichtliche Einzelerscheinungen kann hier nicht angegeben werden. Die letzten Darstellungen der gesamten geschichtlichen Entwickelung stammen von R. Zimmermann (1858), M. Schasler (1871) und C. Hermann (Die Ästhetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System 1876); in englischer Sprache liegt vor: B. Bosanquet, *A history of aesthetic* (London 1892, 2. Aufl., 1904). Von größeren Werken nenne ich wenigstens die folgenden: J. Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, ihrer begrifflichen Entwickelung nach (1893); H. Lotze, Geschichte der Ästhetik in Deutschland (1868); H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Ästhetik (1886); O. Harnack, Die klassische Ästhetik der Deutschen (1892); E. v. Hartmann, Ästhetik I. Die deutsche Ästhetik seit Kant (1886).

[4]) Die von Johann Adolf Schlegel bearbeitete deutsche Ausgabe des Batteuxschen Buches enthält eine Erläuterung, worin nicht die Ausbesserung der Natur, sondern der freie Ausdruck inneren Gefühls vom Künstler verlangt wird. Damit ist der Standpunkt der französischen Ästhetik überschritten und der unserer deutschen Ästhetik erreicht.

[5]) *The works of Adam Smith London* 1811, V, 243—318: *Of the imitative arts.* Ich gebe einige (auf S. 249 stehende) Sätze wieder: »*In Painting, a plain surface of one kind is made to resemble, not only a plain surface of another, but all the three dimensions of a solid substance. In Statuary and Sculpture, a solid substance of one kind, is made to resemble a solid substance of another. The disparity between the object imitating, and the object imitated, is much greater in the one art than in the other; and the pleasure arising from the imitation seems to be greater in proportion as this disparity is greater.*«

[6]) Bürgers Lehrbuch der Ästhetik ist zwar erst 1825 von Karl v. Reinhard herausgegeben worden, besteht aber aus Vorlesungen der Jahre 1784 bis 1794. Übrigens sind einige der im Text stehenden Mitteilungen aus Bürgers »Ästhetischen Schriften« (1832) entnommen.

[7]) Näheres bei Robert Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik von Wolff-Baumgarten bis Kant-Schiller, 1892.

[8]) Vgl. Novalis, Werke herausgegeben von C. Meißner 1898, III, 31 und auch Chr. H. Weiße, System der Ästhetik 1830, I, 97 ff.

[9]) Die wichtigsten selbständig erschienenen Schriften, die das Ganze oder doch die Grundlagen der Ästhetik behandeln, sind nach meiner Kenntnis die folgenden: J. Cohn, Allgemeine Ästhetik, 1901; K. Groos, Der ästhetische Genuß, 1902; Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, 1901; Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, 1903; R. Marshall, *Aesthetic Principles*, 1895; Volkelt, Ästhetische Zeitfragen, 1895; Volkelt, System der Ästhetik Bd. I, 1905; Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, 1904.

II. Die Prinzipien der Ästhetik.

---

1. Der Objektivismus.

Die allgemeinen Grundsätze, die einer Ästhetik ihre Richtung zu geben vermögen, treten in den geschichtlich vorliegenden Systemen nicht unzweideutig zu Tage, weil sie fast in jedem miteinander vermischt sind. Daher ist es notwendig, die Prinzipien als solche zu prüfen. Auch lohnt es erst hier, das Messer der Kritik anzusetzen. Denn welchen Wert soll es haben, daß man weitschweifig Lehren widerlegt, die längst eines natürlichen Todes gestorben sind? Die beliebten Auseinandersetzungen mit dem, was X vor hundert oder Y vor zweihundert Jahren gesagt hat, sind ein leichtes Spiel des Scharfsinns und ohne dauernden Nutzen. Nur mit dem Lebendigen läßt sich wahrhaft kämpfen, und zum Lebendigen gehören auch einige der in der geschichtlichen Entwickelung aufgetauchten Prinzipien.

Freilich zeigen sie ihre Lebenskraft vor allem dort, wo sie sich auf das Kunstschöne beziehen. Zum mindesten gilt das von dem ästhetischen Objektivismus. Hierunter verstehen wir den Inbegriff aller Theorien, die das Eigentümliche des Untersuchungsgebietes hauptächlich in der Beschaffenheit des Gegenstandes, nicht im Verhalten des genießenden Subjekts finden. Jene Beschaffenheit des ästhetisch Wertvollen ist am leichtesten festzustellen, indem man sie durch Beziehung auf die übrige Wirklichkeit von ihr abhebt. In der geschichtlichen Betrachtung sind uns schon solche Prinzipien entgegengetreten, die »das Schöne« und die Kunst nach ihrem Verhältnis zur natürlichen Gegebenheit erklären; und zwar behauptet der Naturalismus, Kunst sei Wirklichkeit, während die verschiedenen Arten des Idealismus die Kunst für mehr als Wirklichkeit, und umgekehrt Formalismus, Illusionismus, Sensualismus sie für weniger als Wirklichkeit ausgeben.

Mit der ehrwürdigen und unverwüstlichen Theorie der Nachahmung hangt jene andere zusammen, die Naturalismus, Verismus, Akzidentialismus, Impressionismus genannt worden ist. Sie findet eine Stütze in den Bekenntnissen der Künstler selbst. Denn diese werden nicht müde, zu versichern, daß sie schlechthin das Wahrgenommene wiedergeben. Außerdem reiht sie sich leicht in eine allgemeine Richtung des Denkens ein.

Als philosophische Voraussetzung des Naturalismus dient vielfach die Überzeugung: nur die sinnliche Welt des Einzelnen besitze Wirklichkeit und an sie sei wie jede andere geistige Bestrebung auch die Kunst gebunden. Der Positivismus in allen seinen Spielarten führt demnach mit einer gewissen Selbstverständlichkeit zu der Lehre, daß die Kunst sich streng an das Gegebene halten solle. Doch besitzt das jetzt in Frage stehende Prinzip auch in der praktischen Philosophie einen Anhalt. Welcher Optimist, der die wirkliche Welt als die beste der möglichen erklärt, kann ein realitätsfremdes Spiel der Einbildungskraft billigen, ohne von der Folgerichtigkeit abzuweichen? Ein zwar nicht notwendiger, aber begreiflicher Zusammenhang besteht schließlich zwischen Optimismus und Naturalismus einerseits und der frommen Glaubensüberzeugung anderseits. Denn wenn die Welt ein Abglanz Gottes ist, so kann es keine höhere Schönheit als ihre, keine bessere Kunst als die treulich nachahmende geben. Naturalistisch schaffen heißt dann den Schöpfer in seinen Werken ehren. Bleibt man sich dieser Zusammenhänge bewußt, so versteht man, weshalb die Anhänger der idealistischen und die Vertreter der pessimistischen Weltanschauung nicht anerkennen dürfen, daß eine Kunst von einiger Bedeutsamkeit in bloßer Wiedergabe ihr Ziel erblicke.

Dazu kommt, daß die Musik höchstens auf sehr wunderlichen Umwegen naturalistisch gedeutet werden kann. Beim Naturschönen endlich scheint das Prinzip ganz zu versagen. Ein älterer französischer Ästhetiker hat darauf hingewiesen, daß die Übereinstimmung gleichartiger Naturgegenstände z. B. die Übereinstimmung der Eichen miteinander, und ebenso die Ähnlichkeit zwischen künstlichen Erzeugnissen der gleichen Gattung z. B. die Ähnlichkeit der Tische untereinander, keinen Reiz besitze; hingegen gefalle die Ähnlichkeit einer gemalten Eiche mit einer wirklichen, eines gemalten Tisches mit einem wirklichen. In Wahrheit kann die Übereinstimmung gleichartiger Gegenstände ein gewisses, wenngleich recht schwaches Wohlgefallen hervorrufen, aber es ist schwerlich ein ästhetisches.

Wir sehen indessen sowohl von der Begründung in einer Weltanschauung, als auch von Musik und natürlicher Schönheit ab. Alsdann sprechen gegen den Naturalismus die folgenden Überlegungen. Erstens: Bei einer genauen Wiedergabe eines Stückes Natur treten außerästhetische und in der Betrachtung des Originals nicht vorhandene Gefühle auf. Eine täuschend ähnliche Wachsfigur flößt Schrecken ein, also ein nicht ästhetisches Gefühl, das bei der Wahrnehmung des wirklichen Menschen nicht aufgetreten wäre. Zweitens: Alles was noch irgend Kunstwerk heißen kann, bleibt hinter der Wirklichkeit zurück. Dem Panorama fehlt Sonnenlicht, Geräusch, Bewegung, frische

Luft, der Wachsfigur der Flaum auf Wange und Hand, dem Gipsabdruck das geöffnete Auge und die unaufhörliche Veränderung im Volumen der Körperteile, die mit seelischen Vorgängen zusammenhangt. Die Ruhelosigkeit des Sichtbaren läßt sich in der Kunst nicht wiedergeben. Die Bilder des Kinematographen gelten uns als ein Erfolg der wissenschaftlichen Technik und nicht als Kunstwerk. Drittens: Ähnlichkeit fällt mit Naturwahrheit keineswegs zusammen. Die Karikatur und die Skizze eines Zeichners, der zu treffen versteht, zeigen vielleicht eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Vorbild, aber sie sind nicht naturgetreu. Die Karikatur übertreibt gewisse Eigentümlichkeiten, und die Skizze schweigt von vielem, was die Ausführung mitteilen müßte. Wir kennen Bilder, aus denen uns Gesichter mit vollster Lebendigkeit entgegentreten, obwohl der Künstler Nase und Ohren, ja selbst die Augen fortgelassen und lediglich einen Farbenfleck hingesetzt hat. Ein Maler [1]) erinnert daran, daß man eine Porzellanvase mit Holzkohle auf Papier wiederzugeben vermag. Das ist offenbar eine Übertragung und nicht eine Nachahmung. Viertens und endlich: Bei einem durchgeführten Kopieren müßte der maßgebende Faktor, nämlich die Individualität des Künstlers, ganz ausgeschaltet werden. Es hieße aber das Leben aus der Kunst austreiben, wollte man die persönlichen Unterschiede der Künstler vertilgen.

Wenn dennoch fortgesetzt naturalistische Lehren verkündet und anscheinend befolgt werden, so müssen teils in der Theorie, teils in der Praxis Gründe vorhanden sein, die bisher noch nicht erörtert wurden. Von den theoretischen Gründen kommt zunächst in Betracht die naheliegende Verwechslung anscheinender Naturtreue mit wirklicher Nachahmung. Schon Skizze und Karikatur können klarstellen, wie verschieden der Eindruck der Natürlichkeit und die wirkliche Nachahmung sind. Solche unausgeführten oder verzerrenden Kunstleistungen erweisen sich als Schöpfungen im stärksten Sinne des Wortes, und trotzdem geben sie den lebhaftesten Eindruck von Naturtreue. Der Naturalismus hat darin recht, daß er diesen Eindruck verlangt. Aber er irrt, wenn er meint, ein solcher Eindruck sei nur durch sklavische Nachahmung des Gegebenen zu erreichen. Eindruck der Natur ist nicht gleichzusetzen mit Reproduktion der Natur. Die negative Fassung wäre daher der positiven vorzuziehen. Man würde richtiger sagen, es müssen diejenigen Abweichungen von der Natur vermieden werden, die dem Beschauer den Chok geben, der mit Unwahrheit verbunden ist. Eine Formulierung dieser Art, die nicht so streng ist wie die positive, läßt der Kunst den ihr nötigen Spielraum. Vielleicht darf man behaupten, daß es hier ähnlich liegt wie beim Verhältnis des Menschen zum Glück. Alle Menschen wollen glücklich

werden. Dennoch würde ihnen das Erreichen dieses Zieles keineswegs die erstrebte Vollkommenheit sichern. So will alle Kunst zur Wirklichkeit hin, aber mit der gewonnenen Identität wäre niemals die Kunst vollendet.

Eine andere Hilfe sucht der Naturalismus in dem Umstand, daß auch das geistig vertiefteste Kunstwerk sich aus Lebensmomenten zusammensetzt. Wo die Bestandteile des Kunstwerkes nicht der Wirklichkeit entnommen worden sind, da fühlen wir es schmerzlich heraus; die Elemente des Künstlerischen sind keine anderen als Wirklichkeitselemente. Aus diesem Tatbestand kann indessen dem Naturalismus ein Retter nicht erstehen. Denn die Bestandteile werden zu etwas Neuem, zum gefühlsgesättigten Bild verarbeitet, und gerade auf die Verarbeitung kommt es an. Allerdings scheint diese — zum mindesten solange sie sich auf ein Wählen, Verstärken und Vermindern beschränkt — auch ihrerseits an die Wirklichkeit gebunden zu sein. Kein noch so energisches Vorgehen darf zu Gebilden führen, die als Erfahrung unmöglich wären. Aber man verstehe recht: Solche Gebilde brauchen kein Analogon in der Erfahrung zu haben, nur müßten sie, wenn sie existierten, für unsere Auffassungsfähigkeit möglich sein. Was als Gesichtsempfindung unmöglich ist, etwa daß entfernte Gegenstände dieselbe Größe haben wie naheliegende Gegenstände der gleichen Art, das darf als »unwahr« in keinem noch so phantastischen Gemälde sich finden. Es nützt ferner dem Naturalismus nichts, wenn jede geklärte Kunsttheorie verlangt, daß die Verbindung der Elemente einen Zusammenhang aufweise, durch den der Beschauer oder Leser oder Hörer mit Notwendigkeit von dem Vorangehenden zum Folgenden hingeführt wird. Wiederum ist ja nicht die empirische Zusammengehörigkeit entscheidend, sondern eine innere Konsequenz. Unwahr nennen wir ein Kunstwerk, dessen Teile auseinanderfallen. Die Naturnachahmung kann dem Zwecke der künstlerisch-systematischen Vereinheitlichung wohl dienen. Aber nicht sie, sondern die Stileinheit ist Wahrheit im ästhetischen Sinne des Wortes.

Wenn es hiernach scheinen könnte, als bestehe die Kunst nur in einer anderen Kombination von Lebenselementen, so wie das Flügelroß oder der Zentaur aus realen Bestandteilen zusammengesetzt sind, so würde diese, eine eigentliche Schöpferkraft des Menschen leugnende Auffassung dem Sachverhalt doch nicht gerecht werden. Denn mit dem bloßen Wählen und Verknüpfen ist es nicht immer geschehen. Es kann die Wirklichkeit in einem Kunstwerk so aufgezehrt oder verändert sein, daß sie nur für den feinsten Sinn noch spürbar bleibt. Selbst überfliegende, mystische, symbolistische Kunstwerke ruhen schließlich auf irgend welchen Erfahrungen. Aber ihr Haupt hat sich

so hoch erhoben, daß wir die Füße nicht mehr gewahren, mit denen sie auf festem Boden stehen.

Wenn bisher dem Naturalismus eine immanente Beziehung zur Außenwirklichkeit untergelegt worden ist, so muß nun wenigstens ergänzend bemerkt werden, daß es auch ein getreues Abschildern der seelischen Vorgänge gibt, das grundsätzlich zur gleichen Stufe gehört. Namentlich Gefühlsvorgänge werden gern in realistischer Treue beschrieben, und es sind gerade die Gegner der naturalistischen Kunst, die an der ungeläuterten Wiedergabe von Affekten und Stimmungen ihre Freude haben. Der Lyriker, der sein Gefühl möglichst deutlich und unverändert ausspricht, ahnt meist ebenso wenig wie sein Bewunderer, daß er dem Naturalismus näher steht als dem Idealismus. Nämlich dem Naturalismus als einem ästhetischen Prinzip im Gegensatz zu dem Naturalismus als einer künstlerischen Richtung. Dieser Unterschied ist sehr wichtig. Die kunstgeschichtliche Erscheinung, die wir naturalistischen Stil nennen, hangt nur lose mit den theoretischen Überlegungen zusammen. Vielmehr bedeutet der Naturalismus — als eine zeitweilig auftretende Praxis — vornehmlich Auflehnung gegen absterbende Anschauungen und Formen. Nicht um naturgetreues Abschildern von Wirklichkeitsausschnitten handelt es sich also, sondern zunächst um eine neue, zeitgemäße Technik. Die bisherigen Formen, deren Zeit abgelaufen ist, erscheinen als konventionell, abstrakt, unwahr, und indem an die Stelle dieser alten Schönheit eine neue Schönheit gesetzt wird, entsteht begreiflicherweise die Vorstellung, daß ein idealistischer Schönheitswahn durch die Wahrheit verdrängt worden sei. Da die Menschen geschichtliche Wesen sind und mit der wechselnden Ordnung der Dinge veränderte Kulturkreise und neue Anschauungen von Wert und Sinn des Daseins sich schaffen, so versuchen alle Künste, diesen Wandlungen zu folgen. Jeder Künstler, der die Dinge mit den Augen der Gegenwart anzusehen und das Geschaute in der seiner Zeit entsprechenden Form auszudrücken vermag, kommt sich als Naturalist vor. Naturalismus in diesem Sinne ist ein derber Protest gegen abgestorbene Ideale. Wie die Opposition gegen herrschende staatliche und kirchliche Einrichtungen sich gern in materialistischen und atheistischen Lehren Luft macht, so bedient sich auch die künstlerische Opposition mit Vorliebe der naturalistischen Denk- und Formweise.

In der geschichtlichen Entwickelung ist also das erste der Bruch mit der Überlieferung. Daraus ergibt sich dann an zweiter Stelle die Rückkehr zur Natur. Je freier man sich nämlich von einer Tradition macht, desto sicherer greift man auf die Natur zurück; und umgekehrt verliert man desto schneller die Berührung mit der Natur, je ausschließlicher man in den gewohnten Formen fühlt. Diesem Gesetze entsprechend

kommen die von der alten Kunst Unbefriedigten fast willenlos zur Nachahmung der Natur. Dabei ist es von Bedeutung, daß die Träger der Bewegung regelmäßig der jungen Generation angehören. Die Jugend hat das Vorrecht ungeschichtlichen Fühlens. Sie besitzt auch jenen Optimismus, von dem schon vorher gezeigt wurde, wie leicht er mit dem Naturalismus Hand in Hand geht. Mit dem jugendlichen Trieb nach Verbesserung der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Verhältnisse verbindet sich dann auch das Bewußtsein, in künstlerischen Formen ein Lehrmeister und Helfer des Menschengeschlechtes werden zu können. Daher haben in unserer Zeit naturalistische Maler und Dichter sich gewöhnlich zu einer sozialistischen, ja oft zur sozialdemokratischen Tendenz bekannt.

Je älter man wird, desto kühler steht man gewaltsamen Veränderungen gegenüber. Das unbesonnene Wagnis, sich ganz auf sich selber zu verlassen und alle erworbene Weisheit zu mißachten, ist für mein Gefühl eine Verzerrung des fortschrittlichen Geistes, der im Naturalismus lebt. Die gegenwärtige Kunstkritik verhätschelt aussichtslose Schreier, weil sie selber unsicher und ängstlich in die Zukunft blickt. Es gibt eine freche Jugendlichkeit, deren absprecherisches und großmäuliges Wesen sich in Anklagereden und Programmentwürfen erschöpft: wie vielen Umstürzlern bin ich im Lauf meines Lebens begegnet und wie wenige davon haben es zu wirklichen Leistungen gebracht! Solche vorlauten Burschen, die leider auch in unserem wissenschaftlichen Nachwuchs nicht fehlen, glauben ihrerseits sich der Verpflichtung überhoben, Talent und Fleiß zu zeigen. Die wahrhaft großen Neuerer sind zu ihrer Unabhängigkeit gelangt, indem sie rastlos und mit Ehrfurcht die Meister der Vergangenheit studierten; manche wußten kaum, wie revolutionär sie handelten; alle waren mit der Bescheidenheit begnadet, die auch den Widerspruch erfreulich macht. Völlig von vorn beginnen ist seit Jahrtausenden eigentlich nicht mehr möglich und ganz gewiß kein fruchtbarer Anfang. Unterscheiden wir also aufs peinlichste zwischen Theorie und Praxis und suchen wir die Erklärung nicht in Redensarten, sondern in der Analyse. Einige Andeutungen sind bereits gegeben.

Aus den erwähnten Faktoren wird ferner verständlich, weshalb der Naturalist so leicht zur Wahl von häßlichen und unanständigen Vorgängen getrieben wird. Der sachliche Grund ist der, daß diese Momente in der überlieferten und schon erstarrten Kunstweise entweder gar nicht mehr vorhanden oder doch außerordentlich umgebildet, d. h. verschönert waren. Das Kontrast- und Selbständigkeitsgefühl lenkt die Aufmerksamkeit gerade auf das Ungewöhnliche und Untertypische. Ein anderer Grund ist formaler Art. Er liegt in dem Wunsch des jungen Künstler-

geschlechtes, seine technische Geschicklichkeit zu zeigen. Denn eine neu entwickelte Technik läßt sich besonders virtuos an entlegenen und gleichsam widerstrebenden Stoffen üben. Zur Rechtfertigung des Verfahrens hat man außerdem die Erkenntnis angezogen, daß der Inhalt, nicht die künstlerische Funktion berührt. Ebensowenig wie das Aussagen einer Ungewißheit ein ungewisses Aussagen ist, bedeutet die Darstellung des Abnormen ein abnormes Darstellen. Es wird darauf ankommen, ob des Künstlers Individualität stark genug ist, um die natürlichen Unlustgefühle, die an den Inhalt sich knüpfen, zu künstlerischen Lustgefühlen zu erheben. Die Natur weiß durch ihre Unendlichkeit und Ewigkeit alle Mißklänge zu mildern. Das Kunstwerk, das nur einen Ausschnitt geben kann, muß eine ähnliche kosmische Weite oder Tiefe besitzen, um das an sich Häßliche erträglich zu machen. — Doch läßt sich auch eine abweichende Auffassung begründen. Denn es scheint nicht widersinnig, daß große Vorwürfe und schöne Modelle, erhabene Ereignisse und wohltuende Formen der künstlerischen Phantasietätigkeit eine bessere Unterlage geben als das Niedrige, Häßliche, Verächtliche der Wirklichkeit. Daher möchte wohl derjenige Künstler am höchsten stehen, der den gewaltigsten und ergreifendsten Gegenstand in gewaltigen und ergreifenden Formen darzubieten vermag.

So argumentiert wenigstens der Essentialismus (Idealismus), um der Kunst einen über die gemeine Wirklichkeit hinausgehenden Inhalt und Zweck zu sichern. Die philosophische Voraussetzung — vom Relativismus und Positivismus bestritten — besagt, daß hinter den Dingen etwas Übersinnliches throne: die Welt ist mit den Erscheinungen nicht erschöpft, sondern besitzt einen idealen Gehalt, eine »*essentia*«. Will man unter dieser allgemeinen Annahme den besonderen ästhetischen Standpunkt festlegen, so empfiehlt es sich, von dem Unterschied des Schönen und des Angenehmen auszugehen. Im Vorgang der ästhetischen Rezeptivität ist enthalten ein Gegenstand, ein aufnehmendes Subjekt und die zunächst sinnlich erfolgende Berührung zwischen beiden. Ein einzelner Gegenstand und ein einzelner Mensch treffen zusammen; hieraus entsteht ein Lustgefühl. Offenbar jedoch gilt das Gleiche von jeder sinnlichen Lust. Demnach muß in dem Schönen neben der durch die Sinne vermittelten und lusterfüllten Beziehung noch etwas anderes enthalten sein. Und dies ist eben das durchleuchtende Wesen des Gegenstandes. Kunst ist nicht Nachahmung des Einzelnen, sondern das Sinnlichmachen seines tieferen Gehaltes; schön heißt: das Absolute in anschaulicher Form, das Unendliche im Endlichen, die Idee in begrenzter Erscheinung. Während die Dinge der Erfahrung nur unvollkommen hindeuten auf die ihnen zu Grunde liegende Idee, zeigt die Kunst unverhüllt die Bedeutung des Wirklichen. Sofern nun unter Idee

nichts anderes verstanden wird als ein objektivierter allgemeiner Begriff, läuft die Lehre darauf hinaus, in der Veranschaulichung des Begriffs die Aufgabe des Schönen zu erblicken. Erleichtert wird diese Auffassung dadurch, daß Begriffe nicht lediglich allgemeine Ausdrücke oder gedankliche Abkürzungen sind, sondern etwas vom Ideal an sich haben. Wenn Shakespeare sagt: *He was a man, take him for all in all,* so ist mit »Mann« etwas Bedeutungsvolles gemeint, was wir vielleicht einen »echten Mann« nennen würden. Unter dem echten Mann aber begreifen wir nicht lediglich das logisch Allgemeine, das alle Männer verbindet, sondern das Wort hat auch einen Forderungscharakter: der echte Mann ist der Mann, wie er sein soll, hinter dem die meisten wirklichen zurückstehen. Gelingt es einem Natur- oder Kunstgegenstand, diese Fülle des Begriffs restlos auszudrücken, so weckt er ein Gefühl von Befriedigung. Wir sympathisieren mit dem Einzelgegenstand, der den Normen seines Begriffes so vollkommen entspricht. Hieraus würde sich verstehen lassen, weshalb die sinnlich erscheinende Idee gefällt[2]). Noch durchsichtiger wird die Erklärung bei der subjektivistischen Wendung des Gedankens. Dann kommt das außermenschliche Dasein der Idee nicht in Betracht, sondern sie gilt als das höhere geistige Leben, das in bevorzugten Menschen waltet. Die Freude daran ist ohne weiteres zu begreifen.

Auf die Verzweigungen des Essentialismus können wir nicht nochmals eingehen. Je nach dem philosophischen System erscheint als verborgener Inhalt eine außerordentlich hohe Idee, ein vollkommenes, die Schönheit in sich selbst tragendes Sein, oder bloß ein Gattungswesen, ein dominierender Charakter, wie Taine gesagt hat. Gleichviel, ob das eine oder das andere, es wird nicht nur auf die Tatsache des Gedankenausdruckes, sondern auch auf den Inhalt des ausgedrückten Gedankens ankommen. Deshalb wird man immer auf Schwierigkeiten treffen, sobald man das übersinnliche Etwas oder die geniale Weltanschauung oder den vorherrschenden Gattungscharakter im einzelnen Kunstwerk nachzuweisen unternimmt. Wir hören beispielsweise, daß die Idee eines beliebigen Romans in dem Satz bestehe: jede Freundschaft zwischen Mann und Weib wird zur Liebe. Aber dieser Satz ist einerseits zu umfassend; denn ihm lassen sich hundert andere Romane gleichfalls unterordnen. Anderseits ist er zu eng; denn er verrät nichts von dem lebendigen Reichtum des Dichtwerkes. Die Unterschiede der Interpretation von Kunstwerken, namentlich von so erfüllten Kunstwerken, wie es Hamlet und Faust sind, wurzeln in der Schwierigkeit, den Reichtum eines solchen Gebildes auf eine einzige Formel, einen einzigen Gedanken zu bringen. Und hierbei kann die Theorie nicht einmal stehen bleiben. Sie muß doch wohl zugeben, daß Schillers

Wallenstein nicht nur typisches Menschenstreben, sondern auch eine geschichtliche Figur in höchster Wahrheit darstellen will. Delaroche hat sogar von seinen Historienbildern gerühmt, daß ein einziges unter ihnen mehr lehre als zehn Bände geschichtlicher Forschung. Zweifellos wird damit das künstlerische Bedürfnis als Unterart des allgemeineren Bedürfnisses nach klarer Erkenntnis überhaupt verstanden und durch dies Aufgehenlassen in einen weiteren Kreis anscheinend erklärt. Genug Philosophen haben der Kunst ausschließlich die Aufgabe zuerteilt, das Typische gegenüber den zufälligen und unregelmäßigen Naturgegenständen oder -ereignissen darzustellen, und von ihr verlangt, sie solle wie eine Sprache besonderer Art Gedanken vermitteln, sie solle sich entleiben, um ihre innern Schätze aufzudecken.

In dem Lehrbuch eines idealistischen Ästhetikers findet sich folgende Erörterung über die sogenannten Stillleben: »Nehmen wir an, es sei ein Tisch mit Büchern, Gläsern, ein Zigarrenkistchen u. s. w. dargestellt. Das ist, wenn das Buch zugeschlagen, die Kiste geschlossen ist, wenn die Gläser leer sind, ein totes Bild ... hat man das Buch aufgeschlagen und gibt nur den Titel eines Kapitels, so wird der Beschauer unwillkürlich diesen Titel lesen, er wird wissen wollen, welche Zeitung das ist.« Diese köstliche Anweisung zeigt, wohin eine idealistische Theorie führen kann; wahrhaft verhängnisvoll wird sie, wenn sie von den schaffenden Künstlern aufgenommen wird. Schließlich wagen die Schwächeren unter ihnen nicht mehr so zu bilden, wie sie empfinden, sondern streben nach einer Wahrheit, die ihren Werken die innere Glaubwürdigkeit raubt. Wirkliche Künstler jedoch haben sich stets dahin ausgesprochen, daß die Bedeutung eines Kunstwerkes nicht in geradem Verhältnis steht zur Zahl und Bedeutung der Lehren, die es uns über die Wirklichkeit und ihre letzten Gründe liefert. Als Philipp Otto Runge über seinen Zyklus der Tageszeiten von den ratlosen Beschauern gefragt wurde, was diese Bilder sagen wollten, da antwortete er: »Wenn ich es sagen könnte, brauchte ich es nicht zu malen.« Und ähnlich so hat Mendelssohn in einem seiner Briefe geschrieben, er würde keine Note mehr setzen, wenn man Musik mit Worten schildern könnte.

Trotz allem dem sind bis heute literarisch gebildete und interessierte Ästhetiker dabei geblieben, die Kunst als Ausdruck einer begrifflichen Konzeption und einer intellektuellen Fertigkeit aufzufassen; auch die Pädagogen sehen leicht den Wert eines Kunstwerkes in seinen vernünftigen und verwendbaren Inhalten. Vor allen Dingen: das Publikum kommt solchen Lehren willig entgegen. Denn sein ästhetisches Bedürfnis besteht meist darin, daß es etwas in künstlerischer Form mitgeteilt erhalten will. Ein solches Kunstbedürfnis ist Gier nach flüchtigem Wissen, in mittlerer Lage derselbe Wissensdrang, der in niederster

Form als Neugier, in höchster Form als Entdeckerlust sich äußert. Zu gewissen Zeiten hat daher die Volksseele ihren erschöpfenden Ausdruck in der Schrift statt in Klang oder Bild gefunden, und in den Kämpfen der Völker blieben zumeist diejenigen Kunstwerke vor der Zerstörung bewahrt, die den Verstand oder die Neugier fesselten; außerdem freilich auch solche, die — wie gewisse Melodien — eine starke sozialisierende Wirkung ausübten oder — wie gewisse Bauten — einem praktischen Bedürfnis entgegenkamen.

Es wäre jedoch Unrecht, aus solchen Erwägungen heraus den Rationalismus, der sich gern mit dem Essentialismus verbrüdert, verächtlich beiseite zu werfen. So beklagenswert es ist, wenn die Gelehrtheit die süßesten Früchte der Kunst ungenießbar macht, so bleibt es doch zulässig, das in jedem zusammengesetzten Werk enthaltene intellektuelle Moment als solches herauszuheben. Es sei verstattet, eine Probe zu machen. Wir lesen folgende Strophen von Stefan George:

Schmerzbrüder

So zieht ihr im düster und euer geleit
Ist lächelnder strahl — ihr die sinkende zeit.
Da alles gesagt ist in stummem verein
Ihr fühlet gefaßt die unwendbare pein:

Wer ganz sich verschenkt wie er wenig empfängt
Und blühende stirn in die fernen nur drängt.
So zieht ihr im düster und euer geleit
Ist lächelnder strahl — ihr die sinkende zeit.

Und manchmal noch wenn euch ein milderer ton
Ein engeres schmiegen wie rührung und lohn
Und wenn euch ein deutendes schweigen umfließt
Erscheint es daß leis eine hoffnung euch sprießt:

Mit zitternden armen am busen gepreßt
So haltet den ziehenden abend ihr fest.
Ob er für die einzige stunde nun säumt . .
Doch euer geleit hat vom morgen geträumt.

Der Leser wird vermutlich einen sehr unbestimmten Eindruck empfangen haben. Jetzt dringt er in den geistigen Gehalt ein: Schmerzbrüder sind die langsam alternden Männer, deren Liebe den unabwendbaren Gegensatz von Morgen und Abend erfahren muß, deren leidenschaftlich starke Umarmung nicht mehr des Mädchens bebende Erregung weckt, deren Kuß mit verflatternder Zärtlichkeit erwidert wird. Ich bitte den Leser, nun nochmals das Gedicht durchzugehen: er wird einen Zuwachs an Klarheit und, was mehr gilt, an Genuß empfinden. — Namentlich die größeren Werke epischer und dramatischer Poesie rechnen auf die beziehende Urteilstätigkeit, sie wollen nicht nur ge-

fallen, sondern auch die Einsicht erhöhen, nicht nur erquicken, sondern auch nähren.

Man darf also über die Lehre: Im Kunstwerk soll Wesentliches sichtbar werden, nicht schlechthin den Stab brechen. Man muß nur einsehen, daß sie hinter dem Ganzen des ästhetischen Lebens zurückbleibt. Insbesondere aus folgenden Überlegungen geht das hervor. Nach allen Zeugnissen entstehen echte Kunstwerke niemals aus abstrakten Gedanken. Wo es anscheinend der Fall ist, da gibt nicht das Logische des Gedankens, sondern sein Stimmungswert den Anreiz. Ideen sind meist unentbehrlich, aber sie stellen sich sofort als Bild, Form, Farbe, Klang dar und teilen sich dem am sichersten mit, der mit Versenken und nicht mit Denken auffaßt. Auch führt der Rationalismus zu einer Überschätzung des Stofflichen und geistig Bedeutenden. Sachliche Inhalte sind mit Begriffsworten zu decken. Aber daneben gibt es in jedem wahren Kunstwerk noch etwas anderes, was man, wie gewöhnlich gesagt wird, nur fühlen kann. Vielleicht sind die Probleme des im Kunstwerk verarbeiteten äußeren und inneren Stoffes überhaupt keine ästhetischen, sondern Kulturfragen.

Solche Bedenken hat der ästhetische Formalismus mit Recht geäußert. Nach seiner Behauptung spricht der Künstler in und durch Formen und genießt der Betrachter eine Ordnung, wodurch die Vielheit von Stoffen zur Einheit gesammelt wird. Form ist nach dieser Lehre ein lebendiges Verhältnis von Teilen und bekundet sich beispielsweise im strengen Maß des Rhythmus oder in der harmonischen Anordnung der Klänge. Gegenstand des ästhetischen Genusses bilden nicht die stofflichen Einheiten, sondern ihre Beziehungen, der quantitative oder qualitative Zusammenhang, der grundsätzlich mit der inhaltlichen Beschaffenheit nichts zu tun hat. Zur inhaltlichen Beschaffenheit gehören auch alle seelischen Ereignisse, die künstlerisch ausgedrückt werden. Deshalb sagte Hanslick, daß Gefühle weder Zweck noch Inhalt der Musik sein können, daß vielmehr ihr Wesen in tönend bewegten Formen besteht, die mit den ruhenden Formen der Arabesken zu vergleichen sind.

Fragt man die Formalisten nach dem Rechtsgrund, der gewisse Formen wohlgefällig, andere mißfällig macht, so erhält man gewöhnlich eine rationalistische Antwort, nämlich den Hinweis auf die Klarheit und leichte Auffaßbarkeit bestimmter Verhältnisse. Die Zahlenverhältnisse harmonischer Klänge, die Symmetrie zwischen Raumteilen, der leichte Ablauf rhythmischer Gebilde, dies alles gefällt ohne Beziehung auf einen Inhalt durch die Angemessenheit an den erkennenden Geist. Jede klar erkennbare Einheit einer Mannigfaltigkeit ist ästhetisch wohlgefällig. Und da sie nur einen Teil der Wirklichkeit darstellt, so würde demnach das Schöne weniger sein als die Wirklichkeit.

Wie sollen wir uns dazu stellen? Daß die Ästhetik als abstrahierende Wissenschaft das Recht hat, sich auf Formverhältnisse zu beschränken, darf nicht bestritten werden. Aber allerdings bietet die schroffe Scheidung von Form und Stoff den Nachteil, daß die immerfort tätigen Einflüsse, die von dem einen Faktor zum anderen hinübergleiten, in einer strengen Formwissenschaft nicht zu ihrem Recht gelangen. Die Fülle formaler Beziehungen ist wesentlich mitbedingt durch den im Kunstwerk dargestellten Sachverhalt. Es fragt sich, ob man jene erschöpfend begreifen kann, ohne diesen zu berücksichtigen. Indessen auch wenn man sich auf die Formverhältnisse zurückzieht, so bietet die zentrale Formel von der Einheit in der Mannigfaltigkeit manche Angriffspunkte. Es gibt Fälle, wo ein Vielfaches vereinheitlicht ist, ohne daß ästhetische Freude eintritt. Wir werden später davon reden. Auch ist erst klarzulegen, weshalb die synthetische Tätigkeit des Bewußtseins, die doch sonst noch tausendfach tätig ist, nicht immer ästhetische Lustgefühle hervorruft. Vorläufig wäre zu sagen, daß künstlerische Gestaltung dann vorliegt, sobald kein Teil ohne empfindliche Störung des Ganzen ausgelassen werden kann und die Teile zugleich mit anschaulicher Überzeugungskraft auf einander verweisen.

Das formalistische Prinzip macht einen Teil der Realität, nämlich die Form, zum Ganzen des ästhetisch Wertvollen. Im Unterschiede hiervon stellt der Illusionismus die Welt der Kunst als eine Welt des Scheins der Wirklichkeit gegenüber. Die Kunst, so belehrt man uns, bietet weder das Gegebene in neuer Auflage noch verborgene Wahrheit noch reine Form; sie ist vielmehr eine Welt des Scheins und als solche frei von Not und Zwang, ein ewiger Frühling, unabhängig von den grausamen Gesetzen der Natur. Das ästhetische Objekt soll ohne Rücksicht auf Lebenszusammenhänge und etwa eintretende Folgen genossen werden. Während wir sonst die Gegenstände darauf hin betrachten, was sie unseren Interessen bieten und welche Stellung sie im aktiven Verbande aller Dinge besitzen, wird im ästhetischen Leben von dieser doppelten Wirkung abgesehen. Es kommt weder in Betracht, was die Dinge für uns, noch was sie untereinander erwirken. Ihre Wirklichkeit verschwindet, und der schöne Schein tritt in seine Rechte. Den vom Scheinhaften ausgehenden seelischen Erregungen fehlen Momente, die sonst im Bewußtsein da sind, namentlich die Beziehungen auf Willenshandlungen entfallen. Es muß also in der Seele des Genießenden das Gefühl entstehen, als habe er es mit etwas zu tun, was weniger ist als die Wirklichkeit. Dieses Unterhalb der Realität, wenn wir die seelische Erfahrung so bezeichnen dürfen, wird mit der Beziehung auf eine Scheinwelt recht glücklich umschrieben; auch läßt sich allenfalls begreifen, daß aus dem Unterhalb für unser Urteil ein Oberhalb wird, daß wir

die durch Abzug entstandene Welt des Scheins als eine der Realität überlegene Welt des Idealen lieben.

Vielleicht aber gestaltet sich die Theorie noch einleuchtender, wenn die Scheinlehre in einen ästhetischen Sensualismus übergeführt wird. Die Vertreter der Scheinlehre pflegen neben der Unabhängigkeit des ästhetischen Verhaltens die Wichtigkeit der Wahrnehmung zu betonen, sie verlangen nicht nur, daß die ästhetische Tätigkeit Selbstzweck sei, sondern auch daß der Gegenstand durch sich selbst Wohlgefallen errege und seine Bedeutung in der Weise ausdrücke, daß sie durch die Wahrnehmung als solche erfaßt werden kann. Von hier aus läßt sich eine Erklärung entwickeln, die neuerdings namentlich durch den Kunstkenner Fiedler und den Bildhauer Hildebrand gefördert worden ist.

Ich würde etwa von einer Überlegung ausgehen, die Descartes in seinen »Betrachtungen« angestellt hat. Ein Stück Wachs ändert sich durch Erwärmung in Form, Farbe, Geruch; dennoch bleibt es dasselbe Ding. Also kann seine Dinglichkeit, die das Bleibende an ihm ausmacht, nicht zu dem gehören, was mit den Sinnen erfaßt wird: die Realität hangt nicht vom Anschaulichen, sondern vom Denken ab und zwar von einem auf Grund der Sinneseindrücke gefällten Urteil. Wo wir lediglich die Sinneswahrnehmungen walten lassen, da haben wir auch nicht das Gefühl einer unabhängigen, objektiven Gegebenheit; dies ist der Fall im Ästhetischen. — Eine andere Ableitung. Des Menschen äußere Welt kann als ein unbestimmtes Etwas angesetzt werden, aus dem die Sinne und der Verstand Verschiedenartiges auswählen oder das sie unter dem Anschein einer Auslese verschiedenartig gestalten. Nun weiß jedermann, daß die Wahrnehmungen immer in einer Unsicherheit verharren, und noch mehr die hin und her schwankenden, nie faßbaren Erinnerungsvorstellungen. Wir verfestigen diese beiden Arten der Anschauung, indem wir sie in den Aggregatzustand der Begriffe hinüberleiten. Dieser zuerst von Sokrates aufgezeigte Weg, aus der Unbestimmtheit zur Bestimmtheit zu gelangen, hat aber den Nachteil, daß dabei alles Anschauliche verloren geht. Der Begriff liegt nicht in der Verlängerung der Anschauung, sondern bedeutet einen ganz anders gearteten Wirklichkeitsbesitz. Wir gewinnen die Sicherheit des Begrifflichen bloß durch den Verzicht auf das Anschauliche. Es fragt sich also, ob nicht das Anschauliche selber zu jener Klarheit und Ruhe emporgehoben werden kann, die ihm im Leben abgeht. Der Sensualismus bejaht die Frage eben mit dem Hinweis auf die Künste. Sie sind es, die das Vergängliche der Anschauung befestigen, halten, was flieht, unsterblich machen, was vergeht und allem Angenehmen, was mit der Anschauung verknüpft ist, Dauerhaftigkeit verleihen. Was leistet die Malerei? Aus den Forderungen des Auges entstanden, hat sie ledig-

lich die Aufgabe, den unbestimmten Formen- und Farbeneindrücken der Wirklichkeit zu einer geschlossenen und festen Existenz zu verhelfen. Um Fiedlers Worte zu gebrauchen: der bildende Künstler hat »die uns versagte Fähigkeit, den Vorgang der Wahrnehmung durch das Auge nach Seite des sichtbaren Ausdrucks einer selbständigen Entwickelung zuzuführen.« (Schriften über Kunst 1896, S. 290.) Wenn der Bildhauer einen Menschen in Marmor nachbildet, so entnimmt er aus der komplexen Beschaffenheit seines Modells nur die Form und aus dem Material nur, was für die sichere Entwickelung des Gesichtsbildes in Betracht kommt.

Mit einiger Abweichung läßt sich diese Theorie auch auf die Musik als auf eine Entfaltung des Hörvorganges übertragen. Bei der Anwendung auf die sehr zusammengesetzte Kunst der Poesie ergeben sich freilich Schwierigkeiten. Bleiben wir daher mit unseren Beispielen lieber im Gebiet der bildenden Kunst. Hier soll die vom Künstler vollzogene selbständige Entwickelung der sichtbaren Welt vornehmlich darin bestehen, daß unsere Raumanschauung gefördert wird. Jedes Werk der bildenden Kunst muß eine Raumeinheit darstellen, etwa in dem Sinne, wie entfernte Gegenstände als Raumeinheiten wahrgenommen werden. Der Maler muß einen Ausschnitt aus seinem Sehfeld gleichsam mit einem Rahmen umgeben und mit einem räumlichen Mittelpunkt versehen, und er darf ferner die Farben darin nicht als getrennte Flecken, sondern muß sie als zusammenklingende Werte schauen. Eine Synthese des räumlichen und farbigen Eindrucks, wie sie in der Wahrnehmung entfernter Gegenstände und bei der Erinnerungsvorstellung beginnt, kennzeichnet das Gemälde und seine ästhetische Auffassung. Wie der begrifflich Denkende aus den ständig wechselnden Daseinsformen der Wirklichkeit durch Abstraktion eine Denkform gewinnt, so entnimmt der Künstler das Anschaulich-allgemeine als Kunstform aus den unruhig wechselnden und weder in Wahrnehmung noch Erinnerung festzuhaltenden Erscheinungen. Er benutzt die ihm von der Natur gelieferten Wirkungsakzente, sofern sie nur das räumliche Wesen einer Form energisch zum Ausdruck bringen. Anderseits verwertet er auch die Beschränktheit seines Materials, z. B. den flächenhaften Charakter der Leinwand oder die tote Beschaffenheit des Marmors, um aus dieser begrenzten Eigentümlichkeit seines Mittels die Vorstellungen des Raumes oder der Bewegung hervorzuzaubern. Durch die Umbildung der Natur und durch die scheinbare Unzulänglichkeit der künstlerischen Technik gewährt er eine uns sonst versagte unmittelbare Erkenntnis des Sichtbaren[3]).

Fragen wir nach der Berechtigung dieses Prinzips, so bemerken wir zunächst, daß es sich leicht einer heute vielfach anerkannten er-

kenntnistheoretischen Grundüberzeugung einfügt. Das Problem von dem Verhältnis des Ich zur Außenwelt wird meist dahin aufgelöst, daß man sagt: wir erleben die Dinge nicht als Objekte, denen Vorstellungen entsprechen, sondern der gehörte Ton beispielsweise ist zugleich physisch sowie psychisch. Auch wird nicht etwa der Bewußtseinsinhalt zunächst als etwas Subjektives, sondern ununterschieden hiervon als greifbare Wirklichkeit erfahren. Diese Identität im Vorstellungsobjekt, die ursprüngliche Einheit des Fremden und Eigenen in der Wahrnehmung, weist darauf hin, welche große Rolle im Ästhetischen der Sinneswahrnehmung zufällt. Ein weiterer Vorzug dieser Theorie liegt in ihrer Übereinstimmung mit den Ansichten, die die Künstler selbst von ihrer Fähigkeit und ihrer Aufgabe besitzen. So sagte einmal Théophile Gautier: »*Critiques et louanges me louent et m'abîment sans comprendre un mot de ce que je suis. Toute ma valeur, ils n'ont jamais parlé de cela, c'est que je suis un homme pour qui le monde visible existe.*« Vor allem behaupten alle Maler, daß sie nur besser sehen als wir übrigen und das mit den Augen Erkannte in der Form wiedergeben, die seinem Wesen entspricht. Zugleich gestehen sie damit zu, wie weit auch die beste Kunstleistung von der Fülle der Wirklichkeit übertroffen wird. Sie erkennen die Richtigkeit der Einwände an, die gegen den Naturalismus zu erheben sind, und übernehmen doch vom Naturalismus das intensive Empfinden für den Wert der Realität.

Unzweifelhaft besitzt der künstlerische Mensch ein leidenschaftliches Streben zur Wirklichkeit hin. Anderseits jedoch lebt in ihm auch eine Sehnsucht nach dem Unwirklichen. Ein neuerer französischer Maler hat einmal gesagt: »*Mon idéal est de poétiser la nature en m'en rapprochant le plus possible*«, und ein französischer Dichter erklärt als den kennzeichnenden Zug des Künstlers »*de joindre à l'adoration de la nature, source intarissable d'images, un secret mépris de l'être*«[4]). Logisch genommen scheint die Forderung unerfüllbar, daß der Künstler der Wirklichkeit treu und zugleich untreu sein soll. Er soll dienen und herrschen, sich hingeben und sich loslösen. Aber dieser logische Widerspruch ist dennoch der genaueste in Begriffen mögliche Ausdruck für den verwickelten Sachverhalt. Wie in jedem persönlichen Leben die beiden Tendenzen, sich an die Gesellschaft anzuschließen und sich von ihr zu befreien, Hand in Hand gehen, so kann auch das Wesen der Kunst nicht damit erschöpfend bezeichnet werden, daß man es naturalistisch deutet, sondern man muß die Überwindung der Wirklichkeit als einen Grundzug der Kunst anerkennen. Diese Überwindung aber bewegt sich nach zwei Richtungen: sie macht die Kunst zu einem Mehr und gleichzeitig zu einem Weniger als die Natur. Indem die Kunst zum wahrhaft Wahren vordringt und dabei von allem absieht, was nicht

scheinhaft oder anschaulich ist, erhalten wir durch sie Vorstellungen, deren Beschaffenheit uns ganz unabhängig von ihrer sonstigen Bedeutung gefangen nimmt und erquickt. Kunst zeigt uns das verborgene Wesen von Welt und Leben und zugleich die zum Genuß zubereitete Oberfläche der Dinge, den auf Grund des Sinnlichen zu gewinnenden rein seelischen Genußwert der Objekte. Sie bedeutet eine Erhebung über die Natur und zugleich die Erziehung und Vollendung der Sinnlichkeit. Durch Verbildlichung befreit sie uns von der Umgebung und beläßt uns dennoch in ihr.

Sonach ist die Kunst etwas qualitativ ganz Eigenartiges. Dennoch läßt sie sich, da sie zur Wirklichkeit in einem Plus- und in einem Minusverhältnis steht, von dieser Seite her als ein Intensitätsphänomen auffassen. Einerseits nämlich besagt sie die Schaffung bloßer Möglichkeiten, die hinter der gegebenen Erfahrungswirklichkeit zurückbleiben, anderseits enthält sie eine anschauliche Notwendigkeit, die über alle Realität hinausgeht. Sie bietet Möglichkeit und Notwendigkeit in wundervollem Ausgleich. Bei einem Landschaftsgemälde fragen wir nicht, ob es einem Naturvorbild treulich entspricht, ja wir lassen uns Formen und Farben gefallen, die in der Natur ganz sicher niemals vorkommen. Dafür verlangen wir aber, daß im Gemälde eine Notwendigkeit sich ausdrückt, die mit solcher Deutlichkeit in den zufälligen Erscheinungen der Erfahrungswelt nicht vorkommt. Künstlerische Idealisierung besteht sowohl im Hinabtauchen zum Möglichen als auch im Hinaufsteigen zum Unbedingten. Nun ist jedes bloß Mögliche im Verhältnis zum Seienden eine Intensitätsherabsetzung, jedes Notwendige eine Intensitätssteigerung. Die Möglichkeit ist schwächer, die Notwendigkeit stärker als die Wirklichkeit. Indem die Kunst nach beiden Modalitätsrichtungen hin sich vom schlechthin Seienden abhebt, kann sie als ein Intensitätsphänomen betrachtet werden.

2. Der Subjektivismus.

Unter ästhetischem Subjektivismus verstehen wir den Inbegriff derjenigen Prinzipien, die mit einer allgemeinen Charakteristik des ästhetischen Verhaltens das Rätsel des Schönen zu lösen streben. Viele davon sind den objektivistischen Theorien aufs engste verwandt, einige — wie die Einfühlungslehre — stehen selbständig da; hat ja auch der Naturalismus kein Gegenstück auf der anderen Seite. Immerhin: was wir bisher besprochen haben, muß als bekannt vorausgesetzt werden, da der zurückgelegte Teil und der vor uns liegende Teil des Weges in den Hauptpartien zusammengehören.

Das Prinzip des »Scheins« nimmt sehr leicht eine subjektivistische Wendung. Die Frage lautet alsdann: Worin besteht die Eigentümlichkeit der Bewußtseinsprozesse, die durch den Schein ausgelöst werden? Offenbar in dem Freisein von allen heftigen Willenserregungen. Man hat deshalb von interesselosem Wohlgefallen und von willensfreier Betrachtung gesprochen und hiermit das Verhältnis des ästhetischen Zustandes zu anderen Seelenverfassungen angedeutet. Die Bezeichnung des interesselosen Wohlgefallens dient in einer Beziehung dazu, den ästhetischen Genuß von dem sinnlichen zu trennen. Die Gegenstände des sinnlichen Genusses, so lehrt man, erwecken die Begierde nach ihrem Besitz, während ästhetische Gegenstände ohne einen solchen Wunsch betrachtet werden. Das ist im großen ganzen richtig, aber vielleicht einfacher zu deuten als gemeinhin geschieht. Der Grund dürfte doch wohl der sein, daß die bloß angenehmen Objekte eben nicht anders als durch Besitzergreifung genossen werden können. Bei dem oft gebrauchten Beispiel der wohlschmeckenden Speise überblickt es jeder sofort. Indessen es gilt auch von einem der Haut wohltuenden Kleidungsstoff und von den Annehmlichkeiten eines Landhauses, die ich nur als Besitzer wirklich auskosten kann. Demnach würde die Interesselosigkeit sich nicht auf das Spezifische des ästhetischen Genusses beziehen, sondern auf die Bedingung seines Auftretens, nämlich darauf, daß er auch ohne Besitz des Objektes in voller Stärke sich einstellen kann.

In einem anderen Sinne wird »Interesse haben« gleichgesetzt mit »Beziehung auf den Willen haben«. Alsdann lassen sich die ästhetischen Gefühle dahin kennzeichnen: sie stören nicht im geringsten die Freiheit des Subjektes und beeinflussen sein Handeln wenigstens unmittelbar niemals. Da sie fernerhin jenes Zusammenhangs mit ihren Objekten entbehren, der beim »realen« Genusse vorliegt, so sind sie gleichsam auf sich selbst beschränkt. Die ätiologische Erklärung billigt daher den ästhetischen Gefühlen eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber der Außenwelt zu. So verwies Dubos auf das Beschäftigungsbedürfnis des Menschen; und im Grunde hat bereits Aristoteles, als er von der Betätigung einer Anlage sprach und das Ausklingenlassen der Affekte ohne böse Folgen von der Tragödie verlangte, den ästhetischen Seelenvorgang als die Freude an der Funktion selber bezeichnet. Denn dies würde sich doch wohl aus dem Freisein von Willensvorgängen einerseits, von der Bindung an Wirklichkeit anderseits als gemeinsames Ergebnis herausstellen: Im ästhetischen Genießen freut sich die Seele an dem Ablauf ihrer Prozesse. Die Scheinwelt hat nur die Bedeutung, seelisches Funktionieren auszulösen, und sie ist um so schöner, je energischer sie dies zu leisten vermag.

In dem, was wir eben erörtert haben, ist eine größere Anzahl von Theorien zusammengefaßt [5]). Die nun folgende Lehre von den Scheingefühlen verdanken wir in der Hauptsache J. v. Kirchmann und E. v. Hartmann. Ausgehend von der Tatsache, daß ästhetische Eindrücke sehr schnell verdrängt werden können, haben diese Forscher den in ihnen enthaltenen Gefühlen eine geringere Intensität als den realen Gefühlen zugesprochen. Das geringe Beharrungsvermögen der idealen Gefühle läßt sie als schwächer erscheinen als die entsprechenden realen Gefühle. Somit wäre der Unterschied der ästhetischen und der übrigen Gefühle hauptsächlich ein quantitativer. Andere Denker haben das bezweifelt. Denn daß ästhetische Erregungen, die den ganzen Menschen aufs tiefste erschüttern, eine geringe Intensität besitzen sollen, wäre nur dann zuzugeben, wenn jede andere Erklärungsmöglichkeit für die zum Ausgang genommene Tatsache fehlen sollte. Es ist freilich bequem, einen nicht leicht definierbaren Unterschied der Qualität als einen Unterschied der Quantität auszugeben. Hat man es so doch auch mit den Wahrnehmungen und den Erinnerungsbildern gemacht, indem man annahm, diese seien Reproduktionen von jenen, nur außerordentlich viel schwächer. Die unleugbare Flüchtigkeit der ästhetischen Gefühle kann aber auch darin zu suchen sein, daß sie wesentlich an Eindrücke der höheren Sinne gebunden und an deren Beweglichkeit angenähert sind. Ferner mögen die zu Grunde liegenden Vorstellungen ihren Anteil an der schnellen Vergänglichkeit und leichten Wiederholbarkeit besitzen: sie sind ja eine Einheit in sich und der sofortigen Vernichtung durch neu einstürmende Lebenseindrücke ausgesetzt. Die »realen« Gefühle entstehen nämlich aus Vorgängen, die im Ganzen des Lebenszusammenhangs sich ereignen, während die »idealen« eine Welt für sich bilden; der Unterschied in der Dauerhaftigkeit erklärt sich demnach nicht aus einer besonderen Beschaffenheit der Gefühle, sondern aus dem Zwang der Lebensbedingungen, also aus begleitenden Umständen. Gewiß ist es auffällig, wie nach den letzten Worten einer Tragödie oder nach den letzten Klängen einer Symphonie alle Welt zur Garderobe drängt und miteinander schwatzt und streitet. Darin sehen wir jedoch keinen Grund zu der Annahme von Scheingefühlen, sondern lediglich den Ausdruck dafür, daß jene Gefühle aus besonderem Anlaß und losgelöst aus der Kontinuität unseres Erlebens aufgetreten sind.

Eine weitere übliche Bestimmung der subjektiven Vorgänge, die dem objektiven Schein entsprechen, mündet in die Behauptung: jedes Scheingefühl sei ein Gegenstück zu einem realen Gefühl. Schon ältere Ästhetiker meinten, daß in der Seele zwei Reihen parallel laufen, vergleichbar der primären und sekundären Reihe, die Fichtes Wissenschaftslehre der Erfahrung zu Grunde legt. In unseren Tagen ist eine ähnliche

Ansicht wieder aufgetaucht: Meinong hat sie ausführlich begründet. Sie geht — nach Witaseks Darstellung — davon aus, daß die Gesamtheit der psychischen Tatsachen in zwei Hälften zerfalle. Jeder Vorgang in der einen Hälfte besitzt sein Spiegelbild in der anderen Hälfte. Der Wahrnehmung entspricht die Phantasievorstellung, dem Urteil die Annahme, dem realen Gefühl das ideale Gefühl, dem ernsthaften Begehren ein Phantasiebegehren. Von allen diesen sekundären seelischen Tatbeständen ist die Phantasievorstellung am besten bekannt. Behauptet wird nun, daß ähnlich so wie sie auch die Annahme aufzufassen sei, d. h. als etwas dem Urteil Gegenüberstehendes, das den gleichen Inhalt mit dem Urteil haben kann. »Die Annahme ist ein psychischer Tatbestand, der in allem Wesentlichen dem Urteil gleicht, nur daß er die Überzeugung des Subjekts gänzlich unberührt läßt und außerhalb des Gebietes von allem Glauben und Wissen liegt, also kein wirkliches, sondern nur ein gleichsam phantasiertes Urteil darstellt.« (Witasek, Allgemeine Ästhetik, S. 111/2.) Die an Annahmen angeschlossenen ästhetischen Gefühle, d. h. Scheingefühle, sollen sich, was das Fühlen betrifft, von den übrigen Gefühlen kaum unterscheiden, höchstens vielleicht durch geringe Stärke. Die Hauptdifferenz liegt vielmehr in der Voraussetzung; und diese ist eben eine bloße Annahme oder Fiktion. Nur insoweit das Fühlen von seinem Antezedens den Unterschied des Primären und Sekundären übernimmt, kann man von Wirklichkeitsgefühlen und Scheingefühlen oder von Ernst- und Phantasiegefühlen sprechen.

Übrigens sind sich die Vertreter dieser Modifikation der Scheinlehre nicht ganz einig. Die einen lassen die Scheingefühle nur durch die Art der Voraussetzung zu Scheingefühlen werden, die anderen glauben auch in dem emotionalen Faktor eine Differenz annehmen zu dürfen. Ich würde der letzteren Theorie den Vorzug geben, wenn ich mich überhaupt zur Anerkennung der ganzen Konstruktion entschließen könnte. Denn sicherlich reihen sich auch an Urteile Phantasiegefühle an und nicht nur an Annahmen. Wenn es also eine besondere Gruppe von Phantasiegefühlen gibt, die die wirklichen mit leiserem Nachklange wiederholen, so sind sie wohl in sich schon etwas Besonderes und nicht lediglich durch den intellektuellen Tatbestand, der ihnen vorausgeht. Auch der Fall ist nicht selten, daß auf Annahmen wirkliche Gefühle von größter Intensität gestützt werden. Die Lust oder Unlust, die auf einer bloßen Fiktion beruht, kann den ganzen Menschen mitreißen und braucht nicht in der Sphäre des Phantastischen, Vergänglichen, Flüchtigen zu verbleiben. Dafür, daß im rein emotionalen Moment Unterschiede vorliegen, spricht die von anderer Seite mit Recht angezogene Tatsache, daß wir in einem gewissen Gefühlszustand nur sehr schwer ein entgegengesetztes Phantasiegefühl aktualisieren, während

wir bei einem Urteile die entgegengesetzte Annahme sehr leicht zu stande bringen. Es ist das Phantasiegefühl doch soweit echtes Gefühl, daß es sich mit einem entgegenstehenden anderen Gefühl bei Gleichzeitigkeit oder sehr schneller Aufeinanderfolge nicht verträgt. Aber ob der Unterbau der ganzen Theorie ganz fest steht? Für die Selbstbeobachtung zeigt sich zwischen Urteil und Annahme keine so deutliche Differenz, wie zwischen Wahrnehmungs- und Phantasievorstellungen. In einer bestimmten erkenntnistheoretischen Überzeugung kann man zwar von Urteilen und Annahmen als von Gegensätzen sprechen, aber schwerlich, sobald man in den Grenzen der inneren Erfahrung bleibt. Das Urteil »dieser Gegenstand ist grün« und die Annahme »gesetzt dieser Gegenstand sei grün« bieten für den psychologischen Befund keinen nachweisbaren Unterschied. Für das Verhältnis des Denkens zur Außenwelt ist freilich das erste etwas anderes als das zweite, für die Beschaffenheit des Bewußtseinsvorganges aber gibt es hier keine scharfe Grenze.

Mir scheint, daß vom Prinzip des Sensualismus aus der Scheintheorie eine bessere, weil mit dem inneren Befund übereinstimmende Begründung gegeben werden kann. Erinnern wir uns daran, daß die Kunstwerke fast immer nur für e i n e n Sinn, selten für mehrere bestimmt sind. Wirklich hingegen heißt, was wirkt, und das Wirken geht auf die ganze Empfänglichkeit des Menschen. Die Rose ist wirklich, weil sie einer Vielheit von Sinnen zugänglich ist, weil sie gesehen, getastet, gerochen und geschmeckt werden kann. Eine gemalte Rose hingegen existiert nur für den Gesichtssinn. Eben dadurch verliert sie den Wirklichkeitscharakter. Schein nennen wir alles, was durch andere Sinne nicht nachzuprüfen ist. Schein ist die plötzlich auftauchende Gestalt eines Gespenstes; denn wir sehen sie nur und fühlen sie nicht; wir erblicken ihren gleitenden Schritt und hören ihn nicht; wir schauen die Bewegung und spüren nicht den leisesten Windhauch. Es hat demnach einen psychologisch begreiflichen Sinn, die Musik eine Scheinkunst zu nennen, denn sie ist nur für das Hören und allenfalls für die Mitbewegung da. — Kurz zusammengefaßt: die Einsinnigkeit jeder Kunstart sichert ihr den Scheincharakter. Ähnlich so wie die Funktion eines gesonderten Sinnes sich zum Zusammenwirken mehrerer Sinne verhält, so wie Schein zur Wirklichkeit steht, so wie das Spiegelbild dem gespiegelten Gegenstande gleicht, ähnlich so, sage ich, verhält sich die Phantasievorstellung zu der ihr entsprechenden Wahrnehmung. Die Wahrnehmung besitzt eine Fülle, die der Phantasievorstellung abgeht. Wenn ich an einen Menschen denke, sehe ich etwa einen Teil seines Gesichtes oder im nächsten Augenblick eine ihn charakterisierende Körperbewegung. Aber ich erblicke innerlich nichts von seiner Umgebung, die in der Wirklichkeit doch stets zugleich mit dem Menschen

wahrgenommen wird, und ich höre nicht den Klang seiner Stimme. Auch eine Phantasievorstellung von nicht mißzudeutender Schärfe bleibt doch viel einseitiger, beschränkter, ärmer als eine verhältnismäßig undeutliche Wahrnehmung. Gesetzt, ich beabsichtigte, etwas wegzulegen, so stelle ich mir nur die Armbewegung vor, aber nicht die kleinen Unterstützungsbewegungen, die bei wirklicher Ausführung im ganzen Leibe vor sich gehen. Nicht selten bildet man sich früh im Halbschlaf ein, daß man nach der Uhr gesehen habe. Tut man es nun beim Erwachen wirklich, so bemerkt man, daß man vorher die Zeiger zu sehen vermeint hatte, ohne das Ticken der Uhr zu hören, daß man nach der Uhr zu greifen glaubte, ohne den Oberkörper zu erheben, mit einem Wort, daß die bloße Vorstellung wenn nicht schwächer, so doch sicherlich unvollständiger gewesen war als die Wahrnehmung. Daher besitzen Phantasiebilder in vielen Fällen mehr Reiz und Verführungskraft. Denn in ihnen fallen alle Unbequemlichkeiten der Realität fort. Diese eigentümliche Lustqualität macht die Wohlgefälligkeit des Scheinhaften zum großen Teil verständlich.

Wir haben schließlich noch jener neuerdings durchgeführten Modifikation der Scheinlehre zu gedenken, die sich selbst als Illusionsästhetik bezeichnet. Ihr zufolge kommt alles auf den seelischen Zustand bei der Aufnahme an, und zwar bestehe dieser in einer bewußten Selbsttäuschung, in einer fortgesetzten und absichtlichen Vertauschung von Wirklichkeit und Schein. Der ästhetische Genuß soll ein freies und bewußtes Schweben zwischen Realität und Irrealität sein, oder auch anders ausgedrückt: der nie gelingende Versuch der Verschmelzung von Original und Kopie. Das Vergnügen an einer guten graphischen Darstellung einer Kugel würde darauf beruhen, daß der Betrachter bald eine wirkliche Kugel zu sehen meint, bald darüber sich klar ist, daß er nur eine Flächenzeichnung betrachtet. Das Schaukelspiel geht also zwischen Urteilen hin und her, zwischen zwei gleich echten Überzeugungen, nicht etwa zwischen einem Urteil und einer bloßen Annahme.

Was nun das Oszillieren anlangt, so scheint mir, daß der Genießende von einem solchen Hin- und Herpendeln nichts bemerkt und daß, wo es wirklich als Bewußtseinsinhalt nachweisbar ist — wie bei der Unentschlossenheit —, es nicht angenehm zu sein pflegt. Tatsächlich glaubt der Betrachter eines Porträts auch nicht für einen Augenblick, daß er den lebendigen Menschen vor sich sehe. Soll dennoch von einer Illusion gesprochen werden können, so wäre sie keine andere als die so häufige, mit der wir unter etwas Uneigentlichem etwas Eigentliches verstehen. Wenn man gesagt hat, ein Bild bestehe eigentlich nur aus Ölflecken, und diese Wirklichkeit werde durch bewußte Selbsttäuschung zu der Illusion einer Landschaft umgewandelt, so kann man

doch auch mit gleichem Recht behaupten, daß der Leser jetzt nur gedruckte Buchstaben sehe, aber sich der Täuschung hingebe, Worte und Gedanken zu bemerken. Der Hauptvertreter dieser Theorie meint, im Theater wüßten wir wohl, daß der Schauspieler N. N. auf der Bühne spräche, aber wir vergäßen es absichtlich, um an seine Stelle eine dichterische Figur zu setzen. Verhält es sich nicht ähnlich so, wenn der Student vergißt, daß der Professor N. N. zu ihm spricht, und die Gedanken rein als solche aufnimmt? So gut, wie wir manchmal aus der ästhetischen Illusion heraustreten können, treten wir überhaupt aus Illusionen heraus. In der Ermüdung beim Lesen apperzipieren wir schließlich nur Worte, beim Korrigieren sogar nur Lettern. Es fragt sich also, ob nicht das Verhältnis des Eigentlichen zum Uneigentlichen, des Repräsentierenden und des Repräsentierten auch den Sonderfall der ästhetischen Illusion einschließt.

Eine Entscheidung hierüber drängt nicht. Denn vielleicht sind wir selbst bei jener allgemeinsten und farblosesten Sonderung des Scheinhaften vom Wirklichen noch immer auf falscher Fährte. Die Trennung zwischen Sein und Schein ist möglicherweise gerade bei unserem Gegenstand nicht berechtigt; gerade das ästhetische Leben mag sich in einer Sphäre abspielen, die diesen Dualismus nicht kennt. Der Gegensatz von Ja und Nein, von Wahrheit und Unwahrheit, von Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit gehört in die Urteilssphäre, aber nicht in den logisch indifferenten Zustand des ästhetischen Genusses. Dieser Auffassung gemäß ist eben das Schöne fähig, einen Zusammenklang der seelischen Kräfte untereinander und mit der Außenwelt herzustellen. Erst wenn der Mensch vom Baum der Erkenntnis gekostet hat, dann tritt der Zwiespalt ein zwischen Innen und Außen. Das künstlerische Genie aber ist gleich dem Kinde noch im Stande der Unschuld: es führt uns wieder zu der Einheit, die wir verloren haben, und läßt uns mit Goethe bekennen:

»Nichts ist drinnen, nichts ist draußen;
Denn was innen, das ist außen.«
(Epirrhema, in »Gott und Welt«.)

Indem das »Außen« mit der Natur, das »Innen« mit dem Geiste gleichgesetzt wird, leuchtet nunmehr Fichtes Satz ein: »Die Kunst macht den transzendentalen Standpunkt zum gemeinen.« Deutlicher nämlich läßt er sich dahin aussprechen, daß das Identitätsbewußtsein der Metaphysik unwillkürlich und anschaulich im Künstlerischen sich darstelle. In der Tat stimmen Künstler und idealistische Metaphysiker in dem Gefühl überein, daß Geist und Natur eins ist. Die spekulative Philosophie stellt über allen Teilbetätigungen des Menschen eine Ein-

heit her, die der Künstler gleich dem Kind und dem Naturmenschen von vornherein hat, da er noch nicht differenziert ist. Durch das gleiche Identitätsstreben sind Kunst und Metaphysik formal miteinander verwandt. Aber indem man den Künstler zum Metaphysiker machte, beging man denselben Fehler wie Friedrich Schlegel, der den Tiefsinn der Sprachwurzeln und primitiven Gebräuche durch ein Wunder erklären wollte. Weder hat die Menschheit mit einem Zustand der Vollkommenheit ihr Dasein begonnen, noch ist der Künstler vom Gnadenschein offenbarter Weisheit bestrahlt. Vielmehr ist bei beiden noch nicht jene Zerlegung eingetreten, deren Zusammenschluß späterhin als neue Aufgabe auftritt.

Auch die sogenannte Gefühlsästhetik läßt sich von hier aus verstehen und vertiefen. Man muß sich freilich den folgenden Tatbestand vergegenwärtigen. So oft Gefühle als das Zentrum des ästhetischen Lebens behauptet werden, handelt es sich nicht nur um den Gegensatz von Lust und Unlust, sondern darum, daß das Gefühl als die fruchtbare Anlage erscheint, aus der sich die übrigen Äußerungen unseres seelischen Wesens erheben. Es scheint keine seelische Fähigkeit zu geben, die nicht ins Gefühlsmäßige ausstrahlen, und keine, die nicht vom Gefühlsmäßigen ausgehen kann. Zwischen dem zentripetalen Erkennen und dem zentrifugalen Wollen steht das zentrale Fühlen in der beherrschenden Mitte. Daher soll die ganze Summe unseres geistigen Wesens im Gefühl, also auch nach dieser Theorie im Ästhetischen befaßt sein. Der ungeheure Gegensatz, in dem das ästhetische Dasein zum wissenschaftlichen und praktischen Dasein sich befindet, wird ausgedrückt durch den Versuch, die Gesamtheit der ästhetischen Vorgänge auf Gefühlen aufzubauen. Wie das Urteil — nach alter Lehre ein Mittleres zwischen Begriff und Schluß und zugleich eine *vis aestimativa* — den Herzpunkt der Logik bildet, so das Gefühl — nach alter Lehre ein Mittleres zwischen Verstand und Wille und zugleich eine *vis aestimativa* — den Herzpunkt der Ästhetik.

Doch würde dies alles zur Rechtfertigung einer Gefühlsästhetik kaum ausreichen, wenn das Gefühl bloß subjektiver Zustand wäre. Das Gefühl hat aber seinen Gegenstand in sich, allerdings in anderer Weise, als die Wahrnehmung ihren Gegenstand in sich hat. Für das unmittelbare Erleben gilt das Gefühl nicht als die innere Wahrnehmung eines nur persönlichen Befindens, sondern es wird so lebhaft und sicher auf Objekte bezogen, daß in einer unbefangenen Philosophie regelmäßig Gefühlsqualitäten den Gegenständen, ja sogar den Dingen an sich beigelegt werden. So geschah es selbst bei den griechischen Skeptikern. Mit dem Gefühl ist fürs Erleben das Bewußtsein verbunden, daß hier die Seele völlig sich verschmilzt mit

einem äußeren Objekt; und gerade dies Verschmolzensein hatten wir vorher als ein Kennzeichen des ästhetischen Zustandes herausgefunden. Vorausgesetzt, daß künstlerisches Leben in der Vereinheitlichung wurzelt, so liegt es auch im Gefühl beschlossen, da dieses sowohl eine Vereinheitlichung aller sonst in der Auffassung getrennten seelischen Erscheinungen als auch des Subjektes mit dem Objekt bedeutet.

Von der ästhetischen Identitätstheorie ist nur noch ein Schritt zum Prinzip der Einfühlung. Wir wollen versuchen, ihn mit Hilfe spekulativer Philosopheme zu vollziehen. Die Urtatsache unseres Wesens, die immer ein Rätsel bleiben wird, ist das Selbstbewußtsein. Indem wir uns beobachten, spalten wir unsere Ich-Einheit in Subjekt und Objekt. Wir stellen, wie Fichte sagt, zwei Reihen in uns her, von denen die eine die Inhalte unseres Bewußtseins, die andere das Wissen von diesen Inhalten bezeichnet. Nehmen wir mit dem deutschen Idealismus an, daß die Welt Vernunft ist gleich der in uns, so kann auch das Erfahrungsding, ja sogar das Ding an sich als zur primären Reihe gehörig betrachtet werden. Alles, was wir Objekt nennen, ist aus der ursprünglichen Teilbarkeit des Ich entstanden: es ist durch jene Urfähigkeit des Ich vom Subjekt abgespalten. Sofern sich nun der Geist des subjektiven Ursprungs auch der Objekte bewußt bleibt, sie als geistbeseelt und lebendig weiß und sich selber in ihnen wiederfindet, entsteht das Gefühl des Schönen. Wir genießen ästhetisch durch Einfühlung, d. h. also nach dieser hier nur umschatteten metaphysischen Theorie: wir werden uns bewußt, daß auch die Gegenstände Vorstellungen des Ich sind, von denen das Ich weiß, weil es Subjekt und Objekt zugleich ist. — Diese etwas komplizierte Rückführung kann indessen durch eine einfachere Überlegung ersetzt werden. Wir brauchen, um der Einfühlungslehre philosophischen Halt zu geben, uns nur der Weltanschauung des Anthropomorphismus zu erinnern. Die Welt kann begriffen werden, indem wir sie nach uns selbst deuten, und ihre Schönheit sowie die Schöpfung der Kunst sind dann der prägnanteste Ausdruck dieser Weltinterpretation. Wie Narkissos sich im Quell bespiegelt und liebt, so bespiegelt sich das anthropomorphe Denken in der ganzen Natur. Dieser Narkissos ist das Vorbild und das Symbol des Künstlers. Denn wo an der äußeren Welt die menschliche Persönlichkeit zur Selbstempfindung gelangt, da tritt sie ein in den ästhetischen Zustand. Die Schönheit kommt mehr von innen heraus als von außen hinein. Wir ergreifen das Schöne von den Formen unserer Seele aus, durch ihr Leben, Wachsen, Vergehen.

Unabhängig von Identitätsphilosophie und Anthropomorphismus hat die Einfühlungstheorie sich während der letzten Jahrzehnte ent-

wickelt. Doch der Grundgedanke ist derselbe geblieben: der ästhetische Genuß wird nach wie vor in dem Einklang des Eigenen und des Fremden gefunden. Sobald ein objektiv Gegebenes uns die Möglichkeit gewährt, uns frei an ihm auszuleben, empfinden wir eine besondere Freude. Wie aber kann uns ein Gegenstand diese Möglichkeit darbieten? Ältere Ästhetiker antworteten mit bloßen Beschreibungen. Robert Vischer z. B. schildert, wie der Blick mit einer betrachteten Windung vorwärts gleitet, bald träumerisch zögernd, bald hastig fortschießend. »Die mit der angeschauten Form zusammenhängende Richtung und das Zeitmaß dieser Bewegung bekommen so den Charakter von menschlichen Intentionen und Wallungen.« (Das optische Formgefühl, S. 24.) »Die Symbolisierungskraft der Phantasie braucht nicht einmal durch die äußere Form der Gegenstände sich an menschliche Gestaltung gemahnen zu lassen. Bloße Töne und Farben genügen oft, daß eine Stimmung aus ihnen uns entgegenspricht.« »Des Dichters Feinfühligkeit beseelt ein Objekt, wo es auch nur von fern an Menschliches gemahnt.« (Carl du Prel, Psychologie der Lyrik, 1887, S. 88.) Zu einer Erklärung ist, wenigstens in Bezug auf die Musik, Hermann Lotze fortgeschritten. Die Übertragung seelischer Vorgänge auf die Klanggebilde wird, wie er richtig bemerkt, durch mancherlei Eigentümlichkeiten des Klanges erleichtert. Das organische Wachsen und Vergehen in uns wiederholt sich in den unzähligen Abstufungen der Intensität, die mit Tönen herzustellen sind. Alle die Arten des Übergangs von einem Bewußtseinsinhalt zum anderen, alle Nüancen vom allmählichen Hinübergleiten bis zum Sprung finden sich in den musikalischen Formen wieder. Der Zeitcharakter des Seelischen haftet auch den Tönen an. Beiden gemeinsam ist schließlich der Ereignischarakter. Wenn demnach Bestimmtheiten des Ich leicht als Bestimmtheiten der musikalischen Wirklichkeit auftreten können, so soll der Genuß eben in dieser Gleichartigkeit und Gleichstimmigkeit zu finden sein. Die Musik gefällt, weil sie eine Art seelischer Bewegung ist.

Der bedeutendste unter den neueren Vertretern des Einfühlungsprinzips, Theodor Lipps, glaubt sogar den aus der Einfühlung stammenden Genuß am Rhythmus auf Assoziation der Ähnlichkeit zurückführen zu können. Da im Rhythmus die Gleichartigkeit der Elemente und der Gruppen den Hörer vorwärtsdrängt, so entspricht der objektive Verlauf der jedem psychischen Geschehen zukommenden Tendenz, in gleichartiger Weise fortzugehen. Diese Tendenz, das Gesetz der Ähnlichkeitsassoziation, wird zu einem Gesetz der psychischen Resonanz des Ähnlichen erweitert. Jede besondere Rhythmik einer psychischen Bewegung sucht die Gesamtheit der Bewußtseinsvorgänge sich

zu unterwerfen. Der Charakter des Rhythmus liegt in einer allgemeinen Freiheit oder Leichtigkeit oder Schwere oder Gebundenheit, so daß seelische Vorgänge von beliebigem Inhalt, ja alle möglichen Inhalte zum Mitschwingen gebracht werden können. Indem auf solche Weise eine Gesamtstimmung der Persönlichkeit entsteht, wird sie doch auch dem Objekt zugesprochen, weil sie durch den gehörten Rhythmus aufgenötigt und unmittelbar an ihn gebunden ist[6]). Die Voraussetzung bildet Lippsens Meinung, daß die Aufgabe der Psychologie darin bestehe, »aus den Bewußtseinsinhalten die [unbewußten] psychischen Vorgänge und ihre Wechselwirkung zu erschließen und so die Bewußtseinsinhalte verständlich zu machen.«

Die ausführlichsten Untersuchungen besitzen wir über das Verhältnis der Einfühlung zu den räumlichen Formen. An dem Beispiel der für die Betrachtung sich aufrichtenden und zusammenfassenden dorischen Säule hat Lipps klarzustellen versucht, wie gegebene Raumformen zunächst dynamisch, alsdann anthropomorphistisch gedeutet werden. Wir legen in das geometrische Gebilde nicht nur Kraftentwickelung hinein, sondern auch freie Zwecktätigkeit. Indem wir es im Licht des eigenen Tuns betrachten und demgemäß mit ihm sympathisieren, empfinden wir es als schön. Und genauer: in den bestimmten räumlichen Formen entfalten sich für ein nachfühlendes Verständnis bestimmte Wirkungsmöglichkeiten. Sobald diese Wirkungsmöglichkeiten Ideen genannt werden, wird von neuem ersichtlich, daß die Einfühlungstheorie nicht allzu weit abliegt von den Erklärungsprinzipien der metaphysischen Ästhetik. Der Hauptunterschied wäre schließlich der, daß der empirische Ursprung und die reflexionslose Beschaffenheit solcher Ideen behauptet wird. Aber ob nun die Ideen, die z. B. innerhalb der Architektur den Kampf von Kraft und Last, von Druck und Gegendruck im einzelnen bedeuten, bei Schopenhauer als platonisch gefaßte Objektivationsstufen des Willens behandelt werden oder in der gegenwärtigen Ästhetik als Erfahrungen auftreten, die jedermann besitzt und durch die ihm die Formen sinnvoll erscheinen, — in den Grundzügen bleibt doch eine unverkennbare Verwandtschaft.

Noch durch ein anderes Moment wird der Grundsatz der Einfühlung einer früher besprochenen anderen Hypothese angenähert. Die sympathische Einfühlung, so hören wir, gefällt als ein Akt der Freiheit, d. h. als ein sich Entgegenkommen von Subjekt und Objekt. Objektivität und Aktivität, erfahrenes und eigenes Tun schließen sich zusammen. In den gegebenen Formen der Architektur erlebe ich mich als einen leicht Spielenden oder Hemmungen kraftvoll Überwindenden und hierdurch fühle ich mich beglückt. Dies Glücksgefühl besteht

also letzten Endes in der Freude an einer seelischen Tätigkeit als solcher. Das Entgegenkommen des ästhetischen Objekts erleichtert mir ein befreites und ins Größere gehobenes Seelenleben. Offenbar ist diese Erklärung jener bereits erörterten verwandt, nach der der ästhetische Genuß in der Funktionslust zu finden ist. Um einer solchen, sehr entschiedenen Subjektivierung nicht anheimzufallen, läßt Volkelts Ästhetik der Einfühlung, die in der Verschmelzung von Gefühl und Anschauung bestehen soll, auf der gegenständlichen Seite etwas entsprechen, nämlich die Einheit von Gehalt und Form.

War bisher angenommen worden, daß wirkliche Gefühle eingefühlt werden, so darf nicht verschwiegen werden, daß andere Forscher nur die anschaulichen Vorstellungen der Gefühle zur Einschmelzung in das Objekt gelangen lassen[7]). Der Inhalt einer anschaulichen Vorstellung ist ebenso reich an Bestimmungen wie das Gefühl selbst, dessen Abbild sie ist; aber der Akt des Gefühls geht verloren. Wenn z. B. die in den ästhetisch erfreuenden Gegenstand eingeschmolzene Trauer nicht wirkliche Trauer, sondern nur die anschauliche Vorstellung davon ist, so unterscheidet sich ästhetisches Mitfühlen von der gewöhnlichen Sympathie wie anschauliches vom unanschaulichen Vorstellen. Unter der Voraussetzung, daß ästhetisches Verhalten in einem wirklichen Fühlen besteht, folgt allerdings daraus, daß die Einfühlung — als bloße Vorstellung von Gefühlen — nicht den Kern des ästhetischen Verhaltens ausmachen kann. Diese Folgerung ergibt sich, wie wir bald sehen werden, auch aus anderen kritischen Überlegungen. Die soeben wiedergegebene Begründung unterliegt indessen dem Zweifel, ob überhaupt anschauliche Vorstellungen von Gefühlen existieren. Bei den Versuchen, solche Vorstellungen zu beobachten oder gar zu erzeugen, hat sich mir wenigstens ergeben, daß entweder ein wirkliches Gefühl wieder eintritt, oder doch etwas, was ich nicht anders zu bezeichnen wüßte, oder daß es sich um vorgestellte Ausdrucksformen der Gefühle handelt, oder schließlich um bloße Wortvorstellungen. Man kann, wie mir scheint, von der Vorstellung eines Gefühls nur in dem Sinne sprechen, daß man entweder darunter versteht anschauliche Vorstellungen von Gefühlsäußerungen aller Art oder begriffliche Umschreibungen der Gefühle selbst. In beiden Fällen wäre es irreleitend, von einem Vorstellen des Gefühlsmäßigen zu sprechen, da der eigentliche Inhalt des Gefühls und nicht nur sein Akt dem Bewußtsein fern bleibt. Alle die Gemeinempfindungen, namentlich auch die Spannungsempfindungen, die beim Einfühlen auftreten, sind sehr real und nicht bloß vorgestellt.

Nun zu den anderen Gegengründen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Einfühlung für weite Gebiete des Ästhetischen eine entschei-

dende Rolle spielt, und daß überall an die anthropomorphisierende Betrachtung sich künstlerisches Interesse anschließen kann. Aber es fragt sich, ob jeglicher ästhetischer Genuß im beglückenden Sympathiegefühl besteht. Einfache Muster und Ornamente erregen ästhetisches Gefallen, ohne daß man die wohlgefällige Regelmäßigkeit auf eine von uns ausgehende Beseelung zurückzuführen brauchte. Von den architektonischen Formen sind die gleichsam organischen Bindeglieder gewiß in der Hauptsache durch personifizierende Auffassung ein Gegenstand ästhetischer Freude[8]). Das spezifisch Architektonische jedoch, die starre Gesetzlichkeit der monumentalen Formen, steht unserem Anempfinden ganz fremd gegenüber. Was an solchen Gebilden den Erfahrungen des Ich analog und daher auch allen wechselnden individuellen Dispositionen unterworfen ist, wird mit dem Worte Stimmung am treffendsten bezeichnet. Gotische Dome, Rokokosalons u. dergl. sind stimmungsvoll, weil eine gewisse Totalität des Seelenlebens in ihnen zum Ausdruck gelangt. Es ist in dem Objekt alles Einzelne zu einem harmonischen Ganzen von der Art zusammengefaßt, wie auch unsere Seele manchmal alles Einzelne zu einer ungestörten Bewegung vereinigt. Stimmung legen wir in solchen Fällen dem Subjekt und dem Objekt bei. Indessen Stimmung fällt ebenso wenig wie etwa das Malerische mit dem weiten Begriff des Ästhetischen zusammen. Ja man möchte die Behauptung wagen, daß die Gleichnissprache des Schönen ihren unerschöpflichen Reiz dadurch gewinnt, daß sie ähnlich und doch andersartig wie unser Gemüt spricht. Der unaufhörliche Kampf zwischen der Einheit mit uns und dem Gegensatz zu uns gibt der Kunst ihre Lebendigkeit und Macht.

In der Wurzel wird das ganze Einfühlungsprinzip angegriffen, wenn man sowohl Gefühlsübertragung als auch das Auftreten anschaulicher Gefühlsvorstellungen leugnet. Skeptische Gemüter könnten zu der Meinung gelangen, daß der wirkliche innere Vorgang ganz anders verläuft und der Anschein einer anthropomorphisierenden Beseelung, eines Leihens und Sichhineinfühlens aus der Verwendung von Worten entsteht, mit denen wir das ästhetische Objekt und unseren Zustand bezeichnen. Der Einwand ist beachtenswert, daß wir der Sprachverführung zum Opfer fallen, wenn wir uns einbilden, den Genuß einer Beseelung des Gegenstandes zu verdanken. Denn wir beschreiben wohl ein eindrucksvolles Objekt mit solchen lebendigen Worten, aber nur deshalb, weil diese Worte uns zunächst liegen und die größte Bedeutung besitzen. Wäre es möglich, den beim ästhetischen Genuß vorhandenen Seelenzustand anders als in den Sprachformen wiederzugeben, so würden wir erkennen, daß er seinem Wesen nach nichts mit einer Verschmelzung oder gar mit einer Vertauschung zu

tun hat. Die Metaphern, mit denen die Ästhetiker arbeiten, sind nicht der unverfälschte Abdruck des wahrhaften Vorganges, sondern ihr sprachliches Rüstzeug [9]). In einer gewissen Weise gehen solche Analysen auf den Urzustand zurück. Indem sie hinter der Außenseite des Dinges Bewegung und Kräftespiel suchen, stellen sie die primitive Vorherrschaft des Tätigkeitswortes wieder her, drücken sich so aus wie es vermutlich in vorgeschichtlichen Zeiten überall geschah. Sie ziehen Nutzen aus der Armut der Sprache. Es wird erzählt, daß ein Negerkind, das zum ersten Male Schneeflocken sah, entzückt ausrief: »Ach, die vielen weißen Schmetterlinge, die dort miteinander spielen!« Das ist kein Bild, sondern entspringt einer Beschränktheit im Erfahrungs- und Sprachstoff; man darf von der anscheinend so liebenswürdigen und poetischen Redewendung nicht auf eine ihr wahrhaft gemäße Auffassung schließen. Alle Mythen schildern Naturvorgänge wie menschliche Handlungen, aber sie bezeichnen damit lediglich das Gegebene auf die ihnen ausschließlich zu Gebote stehende Art. Wenn ich keine deutliche Vorstellung von tektonischen Verhältnissen habe, so fehlen mir auch die entsprechenden Worte und ich kann die Verrichtung der Teile nicht anders bezeichnen als mit den mir geläufigen Worten für das Leben in seinen wohlbekannten Tätigkeitsformen. Dadurch nun scheint der wirkliche Vorgang der ästhetischen Bewertung getroffen zu sein, weil das Fremde in den Kreis des Vertrauten übergeführt worden ist; diese Behandlungsart wirkt umso bestechender, je ausgedehnter und feiner zerlegt der Wortschatz ist, der das Bewegliche, Dynamische, Lebendige, Organische umfaßt. Die neuere Literatur über Einfühlung hat uns mit einer Fülle von Redewendungen überschüttet und in ihnen unverkennbar das Verhalten der Seele gekennzeichnet, wie es in manchen Fällen dunkel gefühlt und instinktiv erfahren wird. Aber die Theorie droht zu einer schablonenhaften Versprachlichung sich auszuwachsen und namentlich in den Händen von Nachahmern zu einer Terminologie zu werden, von der fast das nämliche gilt, was oben (S. 48/9) von der Hegelschen Schule und von den modernen Stilkünstlern geistreicher Verallgemeinerung bemerkt wurde.

Somit zeigt sich auch bei dem Einfühlungsprinzip, daß es gleich seinen Genossen berechtigten Angriffen ausgesetzt ist. Der Glaube an eine alles erklärende Formel ist ein Irrwahn. In Wahrheit hat jeder der aufgezählten Grundsätze seine relative Berechtigung. Und da sie alle untereinander Ähnlichkeitspunkte besitzen, so fällt es den Virtuosen der Begriffstechnik und der Sprachgestaltung nicht schwer, das Gemeinsame in einen einzigen Satz zusammenzupressen. Doch ist mit einer so allgemeinen Formel gegenüber der Fülle des Tatsächlichen

nichts gewonnen; ebensowenig — wie wir nunmehr nachweisen müssen — mit der bündigen Aufstellung einer einzigen Methode für unsere Wissenschaft.

3. Das Problem der Methode.

Eine Ästhetik, die ihre Prinzipien auf irgendwelche Beschaffenheiten des Gegenstandes begründet, wird leicht zu der methodologischen Folgerung fortgetrieben, daß die Reaktion des Ich etwas verhältnismäßig Gleichgültiges ist. In ihrem Sinne könnte man die folgende Erwägung anstellen. Bei den Empfänglichen tritt der Regel nach Genuß ein; aber würde er ausbleiben, so verlöre darum der Gegenstand noch nicht seinen ästhetischen Wert. Ein farbenglühender Sonnenuntergang ist schön — mögen Menschen davon ergriffen werden oder nicht; der »Faust« oder Beethovens Heroische Sinfonie sind unvergängliche Kunstwerke, und es tut ihnen keinen Abbruch, daß so viele ihnen stumpf gegenüberstehen. Wie will sich eine subjektivistische Ästhetik vor vollkommener Zersplitterung bewahren? Die Unterschiede der Individuen in der Beurteilung des ästhetischen Gegenstandes, die Unterschiede der Zeit und der nationalen Geschmacksrichtung entziehen ihr schließlich den festen Boden. Also muß auch das Verfahren der Ästhetik ein gegenständliches sein.

Die Partei der Subjektivisten jedoch fühlt sich nicht geschlagen, da sie mehrere Auswege aus ihrer anscheinend bedenklichen Lage sieht. Sie gewinnt sogleich dadurch einen sicheren Standpunkt, daß sie dem gefühlsmäßig wertenden Individuum das Recht zugesteht, in ästhetischen Dingen ganz nach Belieben zu urteilen. Solange jemand behauptet: das dort gefällt mir oder mißfällt mir, ist er weder einem Angriff noch einer Belehrung ausgesetzt. Erst wenn er eine Begründung geben oder andere zu seinem Eindruck bekehren will, beginnt die Diskussion. Freilich entsteht nun Willkür und Zügellosigkeit. Aber sie bezieht sich doch bloß auf die Gegenstände der ästhetischen Lust und nicht auf diese selbst; denn *ihre* eigentümliche Beschaffenheit und innere Gesetzmäßigkeit bleibt dieselbe. Das richtige Verfahren bestünde daher in der psychologischen Zergliederung des Genusses, gleichgültig wodurch er hervorgerufen wird. Das Objekt des Genusses fällt gar nicht in die Wagschale, da alles auf die Neigung des Individuums ankommt, einen ästhetischen Zustand herzustellen. Niemand vermöchte mit Sicherheit zu sagen, ob ein bestimmter natürlicher oder künstlich hergestellter Gegenstand ästhetischen Wert besitzt: es gibt — so lesen wir in einem jüngst erschienenen Buch — kein objektives Merkmal, das, in jeder

Dichtung auftretend, mir immer mit Sicherheit ermöglichte, sie als Dichtung zu erkennen; vielmehr ist jedes sprachliche Werk für mich eine Dichtung, sobald und solange ich mich ihm gegenüber in dem eigentümlichen, mir wohlbekannten Zustand der ästhetischen Anschauung befinde[10]. Die psychologische Wissenschaft von diesem Zustand heißt Ästhetik.

Wer vor der Atomisierung des ästhetischen Lebens zurückschreckt und dennoch im Subjektiven verharren will, kann eine Wertreihe der Empfänglichkeiten aufstellen. Sie dürfte etwa so aussehen: Zu unterst steht diejenige Seelenverfassung, in der ein Sinn für das Schöne völlig fehlt. Eine solche Geisteskonstitution muß krankhaft oder abnorm genannt werden. Wie es einen moralischen Irrsinn gibt, nämlich Unfähigkeit, zwischen gut und böse zu unterscheiden, so gibt es auch einen ästhetischen Irrsinn. Häufiger ist die Unempfindlichkeit gegenüber einem Gebiet, z. B. dem der Musik. — Dann folgt die große Anzahl derer, die einen groben und durchschnittlichen Geschmack besitzen. Wenigstens würden wir es so ausdrücken. Aber mehrere Umstände lassen diese Ausdrucksweise als eine immerhin einseitige erscheinen. Der naive Geschmack kann ebenso starke (wenn auch anders geartete) Freuden erleben wie die verfeinerte Empfänglichkeit; ja, für die nicht ästhetischen Bestandteile des Kunstwerks hat er sogar meist das frischere Verständnis. Deshalb bevorzugen Künstler, die nach breiter und unmittelbarer Wirkung streben, die ästhetisch weniger Gebildeten. Nur für eine bestimmte aristokratische Anschauung tritt das Urteil der Masse zurück hinter das Urteil der Kenner. Die Entscheidung derer, die in eine solche Idealgruppe gehören, würde demgemäß das Richtmaß bilden, obgleich auch von ihr im Sinne des Subjektivismus anerkannt werden mag, daß sie sich nicht auf nachweisbare objektive Verhältnisse stützt.

Die Einfühlungstheorie gibt dem gleichen Gedanken eine neue Wendung. Der Mensch, der durch Beseelung den Gegenstand zu einem ästhetischen gestaltet, soll ihn nicht mit seinem augenblicklichen und zufälligen seelischen Leben anfüllen, sondern mit einem idealen Ich. Diese Anteilnahme des idealen Ich erhebt die ästhetische Sympathie über jedwede beliebige. Oder um mit Hegel zu sprechen: die Forderung läuft darauf hinaus, das Subjektive zu objektivieren, und zwar das allgemein Subjektive, nicht das beschränkt Persönliche. »In allen Sphären des absoluten Geistes enthebt der Geist sich den beengenden Schranken seines Daseins, indem er sich aus den zufälligen Verhältnissen seiner Weltlichkeit und dem endlichen Gehalte seiner Zwecke und Interessen zu der Betrachtung seines An- und Fürsichseins erschließt« (Vorles. über die Ästh. 1835 I, 123). Mit dieser Voraus-

setzung ist die Gefahr eines unwissenschaftlichen Individualismus ein für allemal zurückgeschlagen, anderseits aber auch der Subjektivismus für die innigste Verbindung mit dem Objektivismus vorbereitet.

Die Hauptsache bleibt, daß wir einsehen: eine streng objektivistische Ästhetik braucht sich um den Eindruck des Schönen nicht zu kümmern, während die subjektivistische Richtung zum Verfahren der Psychologie hinstrebt. Es scheint so natürlich, in seelischen Vorgängen den eigentlichen Gegenstand der Ästhetik zu sehen, daß man unsere Wissenschaft neuerdings geradezu als Psychologie des ästhetischen Genusses und des künstlerischen Schaffens bestimmt hat. Sicherlich gibt es eine Beschreibung und Erklärung derjenigen seelischen Verrichtungen, mit denen ästhetisch aufgefaßt wird, und derjenigen seelischen Energien, durch die Kunst geschaffen wird. So haben wir ja auch eine Psychologie des Erkennens, d. h. derjenigen Vorgänge, die zum Wissen führen. Aber wir dürfen das Erkennen sowie das Betrachten und Gestalten auch noch anders als psychologisch behandeln, wenn in seinem Tatbestand die Aufforderung dazu liegt; und diese Aufforderung wird von den Kritizisten in dem Unterschied von wahr und falsch, schön und häßlich gefunden. Die Ästhetik hat die einander widersprechenden Geschmacksurteile und Kunstgebilde auf die Berechtigung ihres Anspruchs hin [11]) zu prüfen; hiermit verläßt sie den Machtbereich der Psychologie und wird zu einer Wertwissenschaft. Diese will nicht die tatsächlichen Bedingungen darlegen, unter denen ästhetische Seelenprozesse entspringen, verlaufen und wirken, sondern die Frage beantworten: wie beschaffen *sollen* die Akte des Aufnehmens und Erzeugens sein, damit ihre Aussagen und Leistungen wertvoll oder allgemeingültig werden. Vor den Augen des Psychologen sind alle inneren Tatsachen gleich bedeutsam, die kritische Ästhetik jedoch hat es nur mit solchen zu tun, die Wert oder Gültigkeit besitzen.

Eine besondere Schwierigkeit erwächst der psychologischen Behandlung ästhetischer Fragen aus dem Widerspruch zwischen der wirklich vorhandenen und der theoretisch vorauszusetzenden Bewußtseinsbeschaffenheit. Da sie an logischen Verhältnissen am deutlichsten wird, will ich sie an ihnen erläutern. Es ist neuerdings mit einem gewissen Erstaunen berichtet und vernommen worden, daß experimentell hervorgerufene Urteilsäußerungen (Worte, Sätze, Gebärden) von gesetzlos wechselnden und zusammenhangslosen inneren Erlebnissen begleitet werden. Spezifische Bewußtseinsvorgänge, die den Urteilscharakter eines Urteils bedingen, konnten durch den Versuch nicht entdeckt werden. Etwas Ähnliches findet sich im Gebiet der Begriffe. Man sagt, daß Eigenschafts- und Zustandsbegriffe durch Abstraktion aus dem Gegenstandsbegriff gewonnen werden. Aber wer hat jemals

diesen Vorgang des Abstrahierens in sich wahrgenommen, als Bewußtseinstatsache beobachten und nachher beschreiben können? Dennoch bleibt die genannte »Abstraktion« ein notwendiger wissenschaftlicher Hilfsbegriff. Desgleichen ist es eine für die Logik unentbehrliche Forderung, daß dem Urteil seine Eigenart belassen wird, selbst wenn sie mit unseren mangelhaften psychologischen Bemühungen und innerhalb der schnell und durcheinander spielenden Seelentätigkeiten als Bewußtseinstatsache nicht zu entdecken ist. Eine brauchbare Urteilstheorie darf nicht nur die Bewußtseinsbeschaffenheit zu Grunde legen. Sollte es sich mit der ästhetischen Theorie nicht ähnlich verhalten?

Wenn man sich und andere beim Betrachten komischer Zeichnungen beobachtet, so nimmt man öfters wahr, daß Teile des Bildes ein Lächeln hervorrufen, die mit dem eigentlich Komischen darin gar nichts zu tun haben: es genügt, daß ein lachendes Gesicht oder ein Affe auf der Zeichnung apperzipiert werden, damit der Eindruck des Komischen entsteht, zumal wenn man voraussetzen kann, daß es sich um eine lustige Illustration handelt. Dies geschieht, bevor die wirkliche Komik des Gegenstandes, die anderwärts liegt, aufgefaßt wird. Menschen, denen lachend ein Scherz erzählt wird, lachen mit, noch ehe sie wissen, warum. Die Theorie des Komischen scheint sich doch um diese realen Bewußtseinszustände nicht kümmern zu sollen, während sie für die streng und richtig verstandene Psychologie ihren Wert haben; die ästhetische Theorie scheint vielmehr der Annahme zu benötigen, daß der den Reiz des Komischen enthaltende Eindruck dem komischen Gegenstand aufs genaueste entspricht. — Ein anderes Beispiel. Wir werden späterhin erfahren, daß poetische Beschreibungen sichtbarer Gegenstände oder Vorgänge keineswegs die ihnen gemäßen inneren Gesichtsbilder mit Notwendigkeit und Klarheit hervorrufen. Soll nun diese Unzulänglichkeit des wirklichen Bewußtseinszustandes zu Grunde gelegt werden? In solchem Falle könnte man doch auch sagen: die Schwäche des sinnlichen Vorstellens und die Schnelligkeit der Aufnahme verhindere beim Kulturmenschen der Gegenwart das Entstehen vieler und deutlicher Gesichtsbilder; in der Theorie jedoch dürften alle Bilder, die überhaupt entstehen können, auch als vorhanden angesetzt werden. Ästhetik als Wissenschaft brauchte sich nicht auf den durchschnittlichen Tatbestand zu stützen, sondern könnte, um zu festen Ergebnissen zu gelangen, ohne Bedenken voraussetzen, daß alles Vorstellbare wirklich vorgestellt würde.

Allein damit wäre dem Problem ausgewichen. Denn die Theorie ist vielmehr davon abhängig, ob und inwieweit sinnlich vorgestellt wird. Man kann nicht einfach das annehmen, was entschieden werden soll. In der Logik liegt es anders. Hier aber könnte man doch ebenso

gut behaupten: die anschaulichen Bilder, die beim Lesen oder Hören von Dichtwerken auftauchen, sind Rudimente oder außerästhetische Bestandteile des Genusses. Es ließe sich der Satz begründen, daß bei steigender Verfeinerung des poetischen Empfindens das wesentliche Vorstellungssubstrat das Wort an sich sei und diesem eine völlig entsprechende Repräsentation in sinnlicher Form fehle. Wie die allgemeinsten Beziehungsbegriffe, mit denen strenge Wissenschaft arbeitet, dem Inhalte nach nicht adäquat vorgestellt werden können, so können die höchsten Gebilde der Poesie nur durch Minderung ins Sinnliche übersetzt werden. Ich sage nicht, daß es so sei, aber ich entnehme daraus die Nötigung, an einer späteren Stelle den Tatbestand genau zu prüfen. Und vorläufig möchte ich bemerken: es kommt schließlich auf den Begriff an, den man sich von der Psychologie gemacht hat. Wer unter Psychologie ein wahlloses Registrieren der Bewußtseinsvorgänge versteht, muß freilich eine sichtende, bewertende, auslesende und verwerfende Behandlung einer anderen Wissenschaft zuschreiben. Indessen, eine solche Behandlung kann wohl auch mit dem Namen einer psychologischen gedeckt werden.

Mir scheint demnach ein wohl verstandener Psychologismus nicht aussichtslos zu sein. Darüber kann kaum ein Zweifel bestehen, daß die streng durchgeführte Scheidung einer kritischen Ästhetik und einer Psychologie des Genießens und Schaffens für die Praxis unserer Wissenschaft unzweckmäßig wäre. Ebenso sicher ist, daß die allgemeine Kunstwissenschaft niemals in bloße Psychologie aufgelöst werden kann. Auch für die Ästhetik im engeren Sinn werden, wie sich bald zeigen soll, gelegentlich andere als psychologische Gesichtspunkte verwertet werden müssen. Immerhin — die grundsätzlichen Fragen, um die es sich hier dreht, lassen sich ausreichend mit Hilfe der Psychologie erörtern, solange jeder Ausflug in die Höhen der Metaphysik vermieden werden soll. Schon der Grundbegriff des Wertes erlaubt eine psychologische Erklärung, etwa dahin, daß darunter die Bedeutung zu verstehen sei, die ein Bewußtseinsinhalt durch die irgendwie mit ihm verbundenen Gefühle für das Ich erhält. Insbesondere ist es das Gefühl der Überzeugung, das schließlich als einziges Merkmal für die Gültigkeit übrig bleibt: das Bewußtsein der Evidenz muß eben als Kennzeichen der Richtigkeit hingenommen werden.

Wenn wir hiergegen von neuem uns in die Erinnerung rufen, daß solche Wertüberzeugungen sich mit allen nur denkbaren Eindrücken verbinden können, so vermögen wir sie doch auch daraufhin zu prüfen, was sie enthalten. Jemand findet die Sixtinische Madonna abscheulich. Es stellt sich heraus, daß er vielerlei in das Bild hineingesehen hat, was nicht darin ist, und unzähliges andere einfach nicht bemerkt hat.

In solchen Fällen hat auch der Psycholog das Recht, von »verkehrten« Urteilen zu sprechen. Wenn nun aber aus genauester Auffassung desselben Gegenstandes bei zwei Betrachtern Anerkennung und Verwerfung entstehen? Dieses recht seltene Vorkommnis zwingt dann zur Untersuchung des individuellen Seelenzustandes. Das Ergebnis zeigt, daß der eine die inhaltlichen, der andere die formalen Bestandteile als die Hauptsache angesehen hat; infolge dieser verschiedenen Akzentuierung sind verschiedene Bewertungen des gleichmäßig aufgefaßten Tatbestandes herausgekommen. Gesetzt, die psychologische Ästhetik nähme im Sinn einer Hypothese an, daß die von der Form ausgehenden Eindrücke die entscheidenden sein sollen, so hat sie einen Maßstab, um den Streit der Meinungen zu schlichten. Die Berechtigung aber zu jener Hypothese liegt in der Folgerichtigkeit, mit der aus ihr eine zusammenhangende Ansicht über das Schöne, Ästhetische und Künstlerische entwickelt werden kann. —

Eine andere Seite des bisher behandelten Problems offenbart sich in dem Gegensatz zwischen der beschreibenden und der gesetzgebenden Ästhetik. Die Psychologisten wollen die Erfahrungstatsachen beschreiben und das Normative nur als einen Bewußtseinsinhalt bestehen lassen; sie verzichten auf den Anspruch, daß die ästhetische Wirklichkeit sich ihren Forderungen unterwerfe. Andere — nicht bloß die Kritizisten — stellen Gesetze auf, von denen die Fürsorglichen übrigens bemerken, daß sie »für das hochentwickelte Gefühl der Gegenwart«, also in zwiefacher Weise beschränkt, gelten und nicht eher wirksam sind, als bis sie sich in lebendiges Fühlen und Schaffen umgesetzt haben. Diese Normen gehören nach der herrschenden Überzeugung insofern zur Wissenschaft, als sie auf wissenschaftlich festgestellten Theorien ruhen. Nicht alle Theorien führen zu exakten Forderungen, beispielsweise nicht die Einfühlungslehre, aber die meisten der besprochenen Prinzipien und der später zu erörternden allgemeinen Beschaffenheiten des ästhetischen Gegenstandes lassen sich in die Sprache von Geboten und Verboten übersetzen.

Die Frage betrifft nicht allein die Ästhetik, sondern ist eine allgemeinere. Häufig genug werden von den reinen oder theoretischen Wissenschaften die praktischen Wissenschaften abgetrennt, die statt bloßer Erkenntnisse eine Anwendung der Erkenntnis auf die Gestaltung der Lebensverhältnisse bieten, die mehr in einem Können als in logischer Überlegung wurzeln sollen. Man spricht in diesem Sinne von »Kunst«, nennt also beispielsweise die Erziehungslehre und die Therapie Künste, und behauptet, daß sie auf den eigentlichen Wissenschaften ruhen: die Kunst des Erziehers auf der Psychologie, die ärztliche Kunst auf der Pathologie, die Kunst des Gärtners auf der Botanik,

die Kriegskunst auf der Militärwissenschaft. — Das Wort Kunst ist nicht sinnlos. Denn die praktischen Disziplinen stehen wie die schönen Künste dem Leben näher als die Wissenschaften, und zu ihrer Handhabung sind gewisse künstlerische Fähigkeiten erforderlich. An dem Beispiel der »Seelenkunst« ist das anderwärts gezeigt, die Notwendigkeit des Hinausgehens über wissenschaftliche Sicherheit begründet und die Beziehung zur schönen Kunst erörtert worden. Aber bereits in jenem Zusammenhang habe ich vorgeschlagen, für die systematische Betrachtung die Verwendung des doppeldeutigen und schließlich für jedes Können verwertbaren Wortes »Kunst« zu meiden. Der Ausdruck bezeichnet doch in einer recht unzureichenden Art, daß die betreffende Disziplin auf andere als bloß intellektuelle Momente Rücksicht zu nehmen hat. Mehr empfiehlt sich zur Gruppenbenennung das Wort Techne. Ganz zu verwerfen ist der Gebrauch des Beiwortes »angewandt«. Nur eine gelehrtenhafte Überschätzung der Wissenschaft kann zu der Annahme verleiten, daß die Technen angewandte Wissenschaften seien. Offenbar ist der wirkliche Verlauf umgekehrt: erst bestanden Technen, ehe aus ihren Zufallsentdeckungen und Überlieferungen die theoretischen Verhaltungsweisen sich entwickelten. Lange vor aller wissenschaftlichen Didaktik gab es eine Techne der Erziehung, vor dem Beginn der Chemie wurden Scheidekunst und Mischkunst getrieben, und die Geologie hat ursprünglich vom Bergmann gelernt. Daß in einem späteren Stadium die Praxis von der Theorie befruchtet werden kann, ohne deshalb ihre Selbständigkeit zu verlieren, soll gewiß nicht bestritten werden.

Zu Unrecht also wird die Techne in unbedingte Abhängigkeit von der Wissenschaft gesetzt. Den entgegengesetzten Fehler einer allzu schroffen Trennung begeht anderseits unsere Methodologie, indem sie das Wesen der Techne darin findet, zu leiten anstatt zu erklären. Während die Wissenschaft das Tatsächliche herauszufinden und zu verstehen suche, gebe die Techne Anweisungen zu einem Eingreifen in die Verhältnisse; dieses Vorschreiben sei aber keine Aufgabe der Wissenschaft, denn man könne — im eigentlichen Sinn des Worts — nicht w i s s e n, was nur sein s o l l. — Indessen, selbst wenn der Unterschied richtig getroffen sein sollte, ist er bei weitem nicht so wesentlich wie er nach der wiedergegebenen Auffassung neuerer Pädagogen und Ethiker zu sein scheint. Es spielt die falsche Vorstellung einer Wirkliches beschreibenden Wissenschaft hinein. Wissenschaft aber kann nicht beschreiben, sondern will den Dingen ihre Vernunft vorschreiben; sie kann die Erlebnisse nicht nachbilden, sondern muß sie umbilden; jede Erkenntnis der Welt gestaltet diese auch zugleich. Der Unterschied zur Techne liegt also nur im Zwecke, der dort in der

logischen Durchsichtigkeit, hier in der praktischen Beherrschung besteht. Wissenschaft und Techne sind gleichermaßen normativ: sie stellen Ideale auf und suchen die Erlebnisse ihnen entsprechend einzurichten. Ob die von ihnen erlassenen Anweisungen auf den Verstand oder auf den Willen gehen, ob die sogenannten theoretischen Wissenschaften vorschreiben, in einer gewissen Weise zu denken, oder ob die praktischen Disziplinen lehren: so sollst du handeln — das macht methodologisch keinen grundsätzlichen Unterschied. Das Ziel ist für die Grundlegung sowohl der Naturwissenschaft als auch der Lebenshaltung dasselbe: ein lückenloser Zusammenhang. Wir denken und wir handeln richtig in dem Maße als wir vollkommen konsequent denken und handeln; in dem einen Fall entsteht Wahrheit, im anderen entsteht Sittlichkeit; in beiden Fällen werden einzelne Akte, die des Denkens und die des Wollens, zu einer Ordnung zusammengefaßt. Infolge dieser Verwandtschaft zwischen Theorie und Praxis läßt sich die Summe begriffener Tatsachen nicht von der Norm, das rationalisierte Sein nicht vom Sollen loslösen. Das Seinsollende ist eben das Seiende, insofern es einem Zweck vollkommen angepaßt ist. In die Aufnahme und Rationalisierung von Tatbeständen mischen sich ständig Vollkommenheitsvorstellungen, und umgekehrt verwandelt sich sehr oft das Durchschnittliche in das Erstrebenswerte. Demnach verwischt sich die Grenze zwischen faktischen Urteilen und Werturteilen. Wenn wir z. B. vielerlei Merkmale eines Objektes wesentlich nennen, so stützen wir uns (abgesehen von der metaphysischen Vorstellung eines verborgenen Wesens) teils auf ideale teils auf durchschnittliche Beschaffenheiten des Gegenstandes; ferner: Die Gattungsbegriffe sind nicht nur mittlere Zahlen im Denken als Rechnen, sondern auch Werte in der persönlichen Schätzung des Gegebenen. Überall in den Geisteswissenschaften spielen Beziehungen zwischen Tatsachen, Gesetzen, Werten, Zwecken und drängen zur Regelgebung.

Es ergibt sich also, daß zwischen reinen und angewandten, beschreibenden und normativen Wissenschaften theoretisch nicht sicher zu scheiden ist. Auch verteilen sich die Technen, z. B. Therapie und Pädagogik, inhaltlich auf die Gebiete der Naturwissenschaften und der Geisteswissenschaften. Wir folgern hieraus, daß die Geisteswissenschaften unmöglich als Technen den exakten Wissenschaften zur Seite gestellt werden können, etwa die Geschichte als eine praktische Anwendung der Psychologie zu verstehen wäre. Die Geschichte ist zwar ein taugliches Rüstzeug für die Kunst der Diplomaten, aber nicht selber eine Kunst, Lebensverhältnisse zu gestalten und Handlungen zu vollführen. Höchst selten hat die blasse Erinnerung an vergangene Ereignisse Völker oder führende Männer zu

ihren Taten bestimmt. Die Ergebnisse geschichtlicher Forschung enthalten keine unmittelbare Lehre für die Zukunft, da das Neue niemals eine Wiederholung des Alten ist; möchten doch namentlich die Kunsthistoriker sich davor hüten, alte Erfahrungen leichthin auf werdende Kunstwerke zu übertragen.

Wir kehren zum Verfahren der Ästhetik zurück. Auch für die Ästhetik gilt und ist später noch des näheren zu erörtern, daß jede Beschreibung eine Normengebung und jede normative Wissenschaft eine beschreibende ist. Deshalb braucht der manchmal so herausgetriebene Gegensatz uns nicht weiter zu ängstigen. Doch sei hinzugefügt, daß die Tendenz einer Ästhetik freilich mehr nach der einen oder nach der anderen Seite gehen kann. Es gibt ästhetische Lehrzusammenhänge, die wirklich nur klarstellen wollen, was schönes, ästhetisches und künstlerisches Sein bedeuten; und es gibt andere, die die Entwickelung des ästhetischen Urteils und des Kunstschaffens beeinflussen möchten. Aber die eine Richtung kann nicht ohne die andere leben. Erst muß man begreifen, ehe man eingreifen kann, und jedes Erklären ist zugleich Abschätzen, Bewerten, Befehlen. —

Unter einem dritten Gesichtspunkt erscheint das methodologische Grundproblem in der Frage: herrscht auf unserem Gebiete Allgemeingültigkeit oder geschichtlicher Wechsel? Für viele ist die Frage damit erledigt, daß sie von den so großen Unterschieden der zeitlich getrennten Kunstwerke einen lebhaften Eindruck empfangen. Indessen auch die tiefer dringende Forschung kann bei dem Ergebnis stehen bleiben, daß die ungeheuren Veränderungen und Gegensätze nur der historischen Darstellung, nicht der systematischen, namentlich nicht der normativen Wissenschaft ein Feld eröffnen. Die Geschichte jeder Kunst zeigt ein Vergehen und Werden; Ausdrucksformen, ja ganze Kunstarten gehen zu Grunde, und andere entstehen. Wie verschiedenartig ist der menschliche Körper, der sich doch seit dem Beginn der geschichtlichen Zeit kaum verändert hat, und dessen natürliche Unterschiede verhältnismäßig gering sind, von der bildenden Kunst dargestellt worden! Die ersten drei Tafeln, die unserem Buche beigegeben sind, enthalten ein paar Beispiele dafür. Gewöhnlich erklärt man diese Stilunterschiede aus allgemeinen Kulturfaktoren oder auch aus soziologischen Verhältnissen [12]). Für uns haben sie nur den Wert, daß sie die außerordentliche Wandelbarkeit der Kunstmittel und des Geschmacks an sichtbaren Beispielen zeigen. Selbst ein und dieselbe Art künstlerischen Gestaltens ist der historischen Veränderlichkeit unterworfen. — Nehmen wir der Einfachheit halber ein einzelnes Kunstwerk als Beispiel. Scheinbar ist es fertig und steht dem flutenden Leben wie etwas Vollendetes oder Totes gegenüber. Aber seine

Wirkung ist nicht eindeutig noch unveränderlich. Die Vorstellungen und Gefühle, die es im Geist der Genießenden weckt, sind gar verschiedenartig. So durchlebt jedes Kunstwerk unzählige Gestalten; es verwandelt sich unablässig, entfaltet sich oder verkümmert. Der Faust oder die Sixtinische Madonna sind nichts Bleibendes und Gleichartiges, sondern sie sind der Ausgangspunkt für zahllose lebendige Vorgänge, die so voneinander differieren, daß Ästhetik und Kritik immer nur mit Schrecken daran gedacht haben. Wünscht der Leser einen Beleg? Raffaels »Transfiguration« gilt als ein Meisterwerk. Die Goncourts gehören sicherlich nicht zur Masse der kunstfremden Individuen. Was schreiben sie von der Transfiguration? »Es ist unmöglich, sofern man überhaupt Augen hat, eine schreiendere Farbendisharmonie zu sehen als dies Nebeneinander von häßlich blauen, gelben, roten und grünen Tönen, ein Grün vor allem, ein gräuliches Sergegrün, das nicht zum Ansehen ist. Und alle diese Farbentöne sind so nebeneinandergesetzt, daß sie sich geradezu anheulen, dazu durch zinkartig glänzende Lichter hervorgehoben, die niemals mit der Tonalität des Stoffes harmonieren ... Aber sehen wir von der Erbärmlichkeit des Kolorits ab und studieren wir dies »Meisterwerk der Zeichnung und der Komposition«. Christus erscheint als ein gewöhnlicher Frater mit rosiger Fleischfarbe, gemalt, wie die Scholiasten des Bildes sagen, mit den Farben eines anderen Lebens. Er steigt schwerfällig gen Himmel, seine Füße mahnen an das Modell, wonach sie gemalt sind. Mit ihm erheben sich Moses und Elias, sie halten nach der Art der Tänzer ihre Hände gegen die Hüften. Und bei alledem nichts von dem Glanz und der Herrlichkeit, womit selbst die phantasielosesten Maler den Himmel der Seligen zu erfüllen wissen. Auf dem Tabor darunter, einem runden, dem Deckel einer Pastete ähnelnden Hügel, liegen, als wären ihnen alle Knochen aus dem Leibe genommen, drei Marionetten von Aposteln, wahre Karikaturen der Verblüfftheit. Weiter unten dann eine Menge von Akademiestudien, von ausdruckslosen Köpfen, wie man sie den Schülern zum Kopieren gibt, dazu Arme in Haltungen aus der Tragödie und Augen, in die der Professor den letzten Pinselstrich getan zu haben scheint ... Bei Raffael erscheint die Verklärung vollständig akademisch und durch und durch heidnisch. So z. B. diese knieende Frau, sie scheint nach einer antiken Statue gemalt zu sein, sie ist eine Heidin, zu der das Evangelium nie gesprochen hat ... Dies Bild christlich! Ich kenne kein Bild, welches das Christentum materieller darstellte als dies, kein Bild, in dem es in einer so gewöhnlichen Prosa und in einer so vulgären Schönheit zum Ausdruck käme«[13]. (Tafel IV.)

Machen wir die phantastische Annahme, daß in hundert Jahren alle Welt jener Verurteilung sich angeschlossen hätte, so würde also das

Gemälde vernichtet sein; zwar nicht in seiner äußeren Erscheinung, wohl aber in seiner lebendigen Wirksamkeit. Alle Regeln, die eine frühere Ästhetik aus diesem Bild abgelesen oder doch an ihm bewährt gefunden hätte, wären durch die geschichtliche Entwickelung überwunden, die keinen dauernden Zwang erträgt. Es gäbe mithin keine allgemeingültige Ästhetik.

Dieser Schluß ist voreilig, weil die ästhetischen Normen beweglich genug sein können, um jeden Inhalt in sich aufzunehmen. Wenn die normative Ästhetik vom Kunstwerk fordert, daß es den Eindruck der Wahrhaftigkeit machen solle, so schreibt sie doch nicht alle einzelnen Mittel zur Erreichung dieses Eindrucks vor. Sie verlangt nichts anderes als was sie auch als regelmäßige Wirkung zu schildern das Recht hat. Auch kann durch keinerlei methodologische Bedenken die Tatsache aus der Welt geschafft werden, daß unsere Wissenschaft über Bestandteile von allgemeiner Gültigkeit verfügt. Dazu kommen noch zwei andere Erwägungen. Wir müssen uns gegenwärtig halten, daß man von dem jeweiligen Zustand einer Kunst nicht unmittelbar und mit Sicherheit auf die vorwaltenden Neigungen schließen darf. Es mag sein, daß eine unentwickelte Technik die vorhandenen Ideale zu keinem deutlichen und reinen Ausdruck gelangen läßt. Ja, von gewissen Künsten und Zeiten vermögen wir es sogar mit Sicherheit nachzuweisen. Der Geschmack des Publikums und die Leistungsfähigkeit des Künstlers müssen sich nach der Decke strecken, beide müssen mit dem vorlieb nehmen, was eine mangelhafte Technik in einem unvollkommenen Material herstellen kann. Würde man einen Menschen des 16. Jahrhunderts plötzlich in unsere Zeit versetzen, so möchte er vielleicht sofort den überlegenen Wert unserer Kunstwerke empfinden. Dennoch — obwohl wir nur zaghaft aus Mitteilungen von Zeitgenossen uns konstruieren können, wie die Werke einer Kunst zu ihrer Zeit gewirkt haben, — dürfen wir vermuten, daß die tüchtigen Leistungen in einem zu einer bestimmten Zeit herrschenden Stil die damals Lebenden genau so stark ergriffen und erfreut haben, wie die guten Werke der gegenwärtigen Kunstweise uns beeinflussen. Unser Empfinden ist nicht maßgebend. Indem wir alte Kunst zu genießen versuchen, beschwören wir in den meisten Fällen nur Larven der Vergangenheit herauf. Gewisse Reize des Altertümlichen [14]) oder auch die Sehnsucht nach entschwundenen Verhältnissen mag in den Genuß eingehen. Der Kenner kann geschichtliche Freuden empfinden; indessen echt künstlerisch fassen wir nur lebendige Kunst auf und die seltenen Werke, die etwa über der Geschichtlichkeit stehen. Denn es scheint, als ob einige wenige Kunstleistungen innerhalb unserer Kultur bisher den zeitlichen Schwankungen der Beurteilung nicht erlegen sind [15]). Viel-

leicht gibt es eine Schwelle des objektiv Schönen, die von auserlesenen Leistungen überschritten wird, während das meiste im geschichtlich begrenzten und subjektiv begründeten Gefallen verharrt.

Den Fatalitäten, die sich aus dem Wirrsal der geschichtlichen und persönlichen Geschmacksverschiedenheiten ergeben, kann die Wissenschaft doch wohl erfolgreich begegnen. Zunächst muß man einsehen, worin diese Verschiedenheiten begründet sind. Ich habe versucht, es anzudeuten. Einmal ist wichtig der Stand der Technik in jeder Zeit, alsdann die ganze Kulturlage. Bei den individuellen Unterschieden sind Höhe der Vorbildung und Weite der Erfahrung die wesentlichen Momente. Es sei nochmals daran erinnert, daß die Stärke und Lebhaftigkeit des Genusses nicht für das Wesen der Sache gehalten werden darf. Denn Werke, die uns unerträglich sind, haben in ihrer Zeit selbst die Besten begeistert, und bildungslose Geschöpfe der Gegenwart können an den erbärmlichsten Werken ein aufrichtiges und tiefgehendes Gefallen empfinden. — Wie in einer früheren Phase der Überlegung, so helfen wir uns auch jetzt mit einer Voraussetzung. Wir nehmen an, daß in der Entwickelung der geschichtlichen Welt die Vorstellungs- und Gefühlselemente zusammengesetzter und feiner geworden sind. Wir erklären das für einen Fortschritt und folgern: Je mannigfaltiger das Kunstwerk und das von ihm ausgelöste Gefühl ist, und je feiner die Bestandteile sind, desto höher stehen Werk und Wirkung. Hiermit ist gegen die anprallende Masse der geschichtlichen Tatsachen ein Halt von ähnlicher Beschaffenheit und relativer Festigkeit gefunden wie gegen die Flut der persönlichen Unterschiede. Versteht man das ästhetische Leben als in einer aufsteigenden Entwickelung begriffen, so lassen sich seine Prinzipien festhalten, da die geschichtliche Änderung nur die Entfaltung des Inhalts treffen würde. —

Ich bekenne, daß Fragen der Methodenlehre in besonderer Anwendung auf ein einzelnes Wissensgebiet mir nicht übermäßig wichtig scheinen. Die Grundprobleme, die aus der Unterscheidung von Natur- und Geisteswissenschaft hervorgehen, sind deshalb von äußerster Bedeutung, weil der Sinn von Wissenschaft überhaupt in der Methode der Wirklichkeitsbearbeitung liegt. Bei einer einzelnen Disziplin jedoch genügt ein Hinweis auf die Gesichtspunkte. Wer sich tiefer einläßt, der kommt aus den vorläufigen Erwägungen nicht heraus und an die Sache nicht heran. Die Abgrenzung des Stoffes und die Auswahl der Methoden bleibt unvermeidlich von praktischen Rücksichten mitbedingt, es sei denn, daß der Forscher auch alle benachbarten Gebiete allmählich zur Darstellung bringe und dabei zeige, daß er in Ausdehnung und Beschränkung jedesmal das Richtige getroffen habe. Solange ein solches System nicht vorliegt, fehlt die letzte Rechtfertigung

für die Zuteilung des Stoffes und des Verfahrens an das einzelne Wissensgebiet. Im Grunde genommen stehen sich in der Ästhetik, da sie nur noch selten als Teil eines philosophischen Systems auftritt, zwei Verfahrungsweisen gegenüber, die beide nicht bloß aus methodologischen Grübeleien emporwachsen und auch anderen Wissenschaften an einem bestimmten Punkt ihrer Entwickelung zu dienen pflegen. Auf der einen Seite absichtliche Herstellung einer Einheit, die Durchführung eines einzigen (inhaltlichen oder methodologischen) Gedankens; auf der anderen Seite Anpassung an die Vielfältigkeit der Tatsachen und ihrer Beziehungen und das Zutrauen, daß die einheitliche Persönlichkeit des Denkers den Bau vorm Auseinanderfallen bewahren werde. Zwischen diesen beiden Richtungen kann niemals sicher und endgültig entschieden werden.

Anmerkungen.

[1]) N. M. Hunt, Kurze Gespräche über Kunst. Deutsche Übersetzung. 2. Aufl. 1900, S. 84. Vgl. S. 131.

[2]) Vgl. Simmel, Einleitung in die Moralwissenschaft. Bd. II, S. 90 ff.

[3]) Vgl. A. Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 3. Aufl. 1901.

[4]) Victor Cherbuliez, *L'art et la nature* 1892, S. 16. — Viel Schönes dazu in Kurt Breysigs Kulturgeschichte der Neuzeit Bd. I, 1900.

[5]) Dazu gehören J. Cohns Ausführungen über den rein intensiven (nicht konsekutiven) Wert des Schönen und O. Külpes Bezeichnung des ästhetischen Wertes als eines Kontemplationswertes (in der Vierteljahrsschr. f. wiss. Philos. 1899).

[6]) Diese Ausführungen sind einem Aufsatz von Theodor Lipps entnommen, der in der Zeitschr. f. Psychologie Bd. XXII, S. 415 ff. erschienen ist. Das im Text folgende Zitat auf S. 448.

[7]) Witasek, Zeitschr. f. Psychologie Bd. XXV, S. 1—49. Derselbe, Grundzüge der allg. Ästhetik, S. 133. Die Einfühlung »besteht darin, daß das Subjekt die im Gegenstande ausgedrückten psychischen Tatsachen durch — meist phantasiemäßiges — Nacherleben und innere Wahrnehmung anschaulich vorstellt und den Gegenstand dieser anschaulichen Vorstellung mit dem der äußeren Wahrnehmung vom ausdrucksvollen Objekte durch Annahme oder Urteil in der Art verbindet, daß daraus ein im ganzen anschaulich vorgestellter, mit körperlichen und seelischen Eigenschaften zugleich begabter komplexer Gegenstand entsteht.« Was das Fühlen in dem Vorgang der Einfühlung betrifft, »so erlebt das Subjekt tatsächlich in sich den vom Objekt zum Ausdruck gebrachten psychischen Zustand (der übrigens keineswegs nur in Gefühlen zu bestehen braucht), wenn auch zumeist nur in der Phantasie, also nicht als wirkliche Gefühle, sondern als Phantasiegefühle.«

[8]) Vgl. Heymans in der Zeitschr. f. Psychol. Bd. XI und die später, im Abschnitt über die Baukunst, zu nennende Literatur.

[9]) Vgl. R. Hamann, Das Symbol. Berliner Diss. 1902.

[10]) Hubert Rötteken, Poetik I, 1902.

[11]) Vgl. J. Cohn im Arch. f. system. Philos. 1904, S. 136 und die vortreffliche Übersicht von Karl Groos in der Sammelschrift »Die Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts« (1905, II, 135—174). Ich habe mich z. T. an Groos angeschlossen.

[12]) Diesem historisch-soziologischen Verfahren hat Friedrich Carstanjen eine bio-psychologische Betrachtungsweise gegenübergestellt. Er zeigt, daß ein Überschuß an Kraft, der in den überlieferten Formen nicht genügend sich betätigen kann und demnach zur Unlust führt, Änderungen hervorrufen muß, und behauptet, daß diese Änderung in der reicheren Ausschmückung bestehe. »Jeder ursprüngliche Kunstfortschritt geht von der Ausschmückung aus.« Diese Vermehrung des Details führt zu einer Annäherung an die Natur und zugleich zur stärkeren Individualisierung. Vgl. F. Carstanjen, Entwickelungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance. Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie, 1896, Bd. XX, S. 1—44, 143—190.

[13]) Für Leser, die einen Seitensprung nicht scheuen, möchte ich notieren, daß eine merkwürdige, als Parodie teils unterhaltende teils abstoßende Nachbildung der Raffaelschen Transfiguration sich in Karl Vogts Reisebriefen »Ozean und Mittelmeer« 1848, II, 112 ff. findet. Viele wunderliche Urteile in dem einst gelesenen Buch der Gräfin Ida Hahn-Hahn »Jenseits der Berge«, namentlich über Michel Angelo (1840, I, 137). Was Raffaels Gemälde anlangt (dessen größerer unterer Teil nach des Meisters Tod von einem unfeinen und farbenblinden Schüler ausgeführt wurde), so sei daran erinnert, daß es bereits 1808 von Friedrich Schlegel sehr heftig getadelt wurde. Eine Beschreibung und Würdigung gab Karl Justi (1870).

[14]) *Essays towards a critical method. By John M. Robertson.* London 1889, S. 74: »*... we have collectively abandoned wigs and powder and swords, though mostly holding piously to stiff collars. Yet we can recognize in the wigs and frills and swords a certain grace and decorum, not without fascination; just as, while we prefer waltzing, we discover that the minuet was in its way a difficult dance enough, calling for physical poise and command of carriage; and thus add critical applause to our pleased sense of its careful grace ... Indeed, in our classification of aspects of literature, we should keep room for the strictly historic or technic-historic interest of every past art form to those interested in art. Liking or disliking a given style, we still read to see how they wrote in those days.*«

[15]) Aus der Idealvorstellung der griechischen Kunst ist uns die Betrachtungsweise geläufig, daß vollendete Kunstwerke möglich sind, die eine solche zeitlose Schönheit enthalten, wie etwa die Sätze der Euklidischen Mathematik eine zeitlose Wahrheit in sich bergen. Doch berührt es recht eigentümlich, daß Plato von der Kunstweise, die lange vor seiner Zeit herrschte, behauptet, sie sei schon das unübertroffene und nur geduldig nachzuahmende Vorbild. Man lese selbst:

Der Athener: Wir sprechen von einem Lande, wo vernünftige Gesetze herrschen oder auch in Zukunft einmal herrschen werden. Meinen wir wohl, daß es da, wenn es sich um die Ausbildung in den schönen Künsten und um die Freude daran handelt, den schaffenden Künstlern freistehen kann, diejenigen rhythmischen, melodischen oder sprachlichen Gebilde, an denen jeweilig der Künstler beim Schaffen sein Gefallen findet, auch den Knaben und Jünglingen im wohlgeordneten Gemeinwesen für chorische Aufführungen beizubringen und sie damit, wie es sich eben trifft, zu löblichen oder verwerflichen Manieren anzuhalten?

Kleinias: Nein, das hätte keinen Sinn; wie sollte es auch?

Der Athener: Heutzutage ist aber eben dieses Treiben man darf wohl sagen in allen Staaten erlaubt, ausgenommen in Ägypten.

Kleinias: Wie erklärst du nun, daß in Ägypten gesetzliche Bestimmungen getroffen worden sind?

Der Athener: Das ist wunderlich anzuhören. Der Satz, den wir gegenwärtig behandeln, ist ihnen, so scheint es, von alter Zeit her geläufig, nämlich daß die

jungen Leute in den Staaten an schöne Bewegungen und schöne Tonreihen in ihren geselligen Vereinigungen zu gewöhnen sind. Muster dieses Schönen hat man dort in den Tempeln und bei religiösen Feierlichkeiten zur Schau gebracht, und es war weder den Malern noch sonst einem unter denen, die Gestalten und dergleichen herstellen, gestattet, Neuerungen vorzunehmen oder sich sonst etwas vom Herkömmlichen Abweichendes auszudenken; auch heute noch ist es weder in diesem noch in irgend einem anderen Gebiete der schönen Künste gestattet. Und siehst du genauer zu, so wirst du finden, daß dort was vor zehntausend Jahren gemalt oder gemeißelt worden ist — und zehntausend Jahre meine ich nicht im sprichwörtlichen, sondern im eigentlichen Sinne —, weder höher noch niedriger steht als das was man jetzt macht, sondern ganz in derselben Kunstform gearbeitet ist.

Kleinias: Höchst merkwürdig, was du sagst.

Der Athener: Jedenfalls eine gesetzliche staatserhaltende Anordnung von höchstem Werte. Du kannst eben dort manches andere finden, was recht bedenklich ist. Diese Bestimmung aber, die schöne Kunst betreffend, ist vernünftig, und es ist wohl der Beachtung wert, daß es möglich war über diese Dinge feste Anordnungen mit Entschiedenheit zu treffen und Singweisen vorzuschreiben, die das Gepräge der Angemessenheit von Natur an sich tragen. Allerdings dürfte es das Werk eines Gottes oder eines göttlichen Mannes sein, und wirklich erzählt man dort, die von so langer Zeit her überlieferten Tonweisen seien als Schöpfung der Isis entstanden. Darum dürfte man wohl, wie gesagt, unter der Voraussetzung allerdings, daß jemand im stande wäre das Angemessene darin festzuhalten, es kühnlich in Gesetzesform bringen und feste Ordnungen darüber vorschreiben. Denn die Jagd nach frohen und schmerzlichen Erregungen, die immer neue Kunstformen zu ersinnen antreibt, hat doch eigentlich keine besondere Macht, die geheiligten Weisen durch den Vorwurf, sie seien veraltet, zu beseitigen. Jedenfalls dort, scheint es, hat sie sie keineswegs zu beseitigen vermocht, sondern gerade das Gegenteil ist eingetreten. (Gesetze II, S. 656 D/E.)

III. Der ästhetische Gegenstand.

1. Der Umkreis ästhetischer Gegenstände.

Ob es erlaubt ist, zwischen ästhetischem Gegenstand und ästhetischem Eindruck zu unterscheiden? Wir wissen bereits, daß nach einer lebhaft verteidigten Ansicht gerade in dieser Sphäre die sonst überall herrschende Sonderung des Subjektiven und Objektiven fortfallen soll. Beim ästhetischen Genuß empfinde der Mensch das Ding oder den Vorgang nicht mehr als etwas Äußeres und seine Gefühle nicht als etwas rein Subjektives; sondern in einer unbegreiflichen Mitte, in einem gar nicht beschreibbaren Zusammenfließen bestehe die Bildhaftigkeit oder die besondere Daseinsart des Schönen. Daß hierin etwas Richtiges liegt, kommt namentlich beim Hören von Musik zum Bewußtsein: wir vermögen kaum zu sagen, was außen und was innen ist, und wir haben während des Erlebnisses keinen Anlaß, eine solche Trennung vorzunehmen.

Dennoch kann die Ästhetik als Sonderwissenschaft und als philosophische Betrachtung den im tiefsten der Seele verankerten Dualismus von Subjekt und Objekt nicht fortspülen. Sie hat sich vielmehr zu entscheiden, ob sie die Beschaffenheit von Gegenständen für wesentlich oder gleichgültig zur Entstehung des ästhetischen Genusses erachtet. Und dies umsomehr, als die Grundfrage nach dem Verhältnis des Schönen, Ästhetischen und Künstlerischen zueinander mit der Anerkennung oder Verwerfung objektiver Merkmale zusammenhangt. Hiervon sei zunächst die Rede.

Tatsache ist, daß ein gewisser Kreis von Gegenständen, dessen Inhalt auch mit leidlicher Sicherheit angegeben werden kann, den Umfang des »Schönen« abgrenzt. Über das, was — außerhalb der Kunst und oft unbeeinflußt von ihr — schön genannt wird, gehen die Meinungen nicht erheblich auseinander, wie denn überhaupt der Einzelne in seinen natürlichen Lustgefühlen durchaus Gattungsexemplar ist. Ästhetischer Individualismus und Skeptizismus haben in dieser Rücksicht weit geringere Macht als man glauben sollte: Das betrachtende Wohlbehagen, das einige Erscheinungen der Natur und des Lebens hervorrufen, wird Gerechten wie Ungerechten zu teil.

Die eine Körperform gilt allgemein als häßlich, eine zweite als gleichgültig, eine dritte als schön. Übertragen wir diese uns so geläufige Vorstellung auf die Wirklichkeit insgesamt, so entsteht ein Stufenbau: Auf der untersten Stufe befindet sich das Häßliche, dann folgt die weite Sphäre des Gleichgültigen und schließlich das Gebiet des Schönen. Um eine kurze Bezeichnung zur Hand zu haben, sei es gestattet, eine solche Auffassung, die der theokratischen verwandt ist, Kallikratie zu nennen. Der Kallikratie zufolge hätte die Kunst eine Aufgabe von entzückender Einfachheit, nämlich die, das überhaupt Schöne oder an sich Wohlgefällige durch Wiederholung eindringlicher und zugänglicher zu machen. Naive Gemüter pflegen die Kunst so anzusehen. Sie haben im Leben Dinge angetroffen, die (hauptsächlich auf Grund von Gesichts- und Gehörseindrücken) ein störungsfreies Genießen hervorrufen, und sie verlangen nun von der Kunst, daß sie solche Annehmlichkeiten gesammelt und gereinigt darbiete. Wie im Leben, so suchen sie auch in der Kunst das Schöne und fliehen alles Häßliche. »Schönheit ist der höchste Endzweck und der Mittelpunkt der Kunst« [1]).

Zwei Vorzüge dieser Betrachtungsweise sind unverkennbar. Sie zeichnet sich dadurch aus, daß sie Abstände, Über- und Unterordnung zugesteht, und sie erleichtert die Führung der Theorie, indem sie Natur- und Kunstschönes zu einer Einheit zusammenschließt. Aber die Nachteile überwiegen. Wie würden Umfang und Bedeutung der Kunst zusammenschrumpfen, wenn wir sie auf eine höhere Annehmlichkeit einschränken wollten! Überhaupt darf die Kunst nicht mit einem bestimmten Inhalt in eins gesetzt werden. Einer der ersten Schritte zum Kunstverständnis besteht ja darin, daß man lernt, Gleichgültiges zu genießen, weil es in künstlerischer Darstellung auftritt, sich weder durch die im Kunstwerk enthaltenen sachlichen Schönheiten verleiten noch durch die Häßlichkeiten abstoßen zu lassen. Kunst hat nicht das Schöne, sondern höchstens schön darzustellen; die Ästhetik ist nicht ein Verzeichnis aller schönen Gegenstände, sondern die Wissenschaft von den äußeren und inneren Bedingungen gewisser Wertvorgänge. Ferner scheint der stetige Fortschritt von dem leibhaftig Schönen zur Kunst im Grunde nur einer idealistischen Metaphysik zu gelingen. Der Zusammenhang nämlich, der vom ästhetischen Stufenbau der Welt ohne Sprung zur Kunst hinüberführt, erhält seine größte Festigkeit durch die Annahme, daß Ideen sowohl erzeugende Ursachen von Naturobjekten als auch von Kunstwerken sind. Wenn ein Ding derart von Idee erfüllt ist, daß es bloß als Symbol oder bildhafte Äußerung dieser Idee gefällt, dann ist allerdings seine Schönheit in ihrem Kern gleichzusetzen mit dem, was man gemeinhin auch in der Kunst unter Schönheit versteht.

Man wage folgende, dem Plotinismus abgelauschte Spekulation. Gottes Wesen verkündet sich am freiesten in den Schönheiten der Natur. Mit der weiteren Entfernung vom Absoluten nimmt auch die Schönheit ab; an der letzten, dunkeln Grenze wohnt der Dämon des Häßlichen. Die bevorzugten Punkte des Kosmos zeigen eine Schönheit, an die keine Kunst heranreicht. Plotin bleibt dabei freilich nicht stehen: seine Philosophie ist ebensosehr ein dynamischer Pantheismus wie eine Emanationenlehre; neben der Unnahbarkeit des göttlichen Einen wird auch die Erfüllung der ganzen Welt durch den höchsten Geist verkündet. Wir hatten vorhin ein Weltbild entworfen, das einen Stufenaufbau ästhetischer Werte darstellt. Es drängen jedoch starke Motive zu einer Betrachtungsweise nach der Art des Pantheismus und Panlogismus. Wie es nichts gibt, was ganz von Gott losgelöst ist, nichts, was völlig geistfrei ist, so läßt sich nichts aufweisen, was der ästhetischen Bedeutung gänzlich entbehrte. In diesen drei Sphären vermag der Geist sich zu dem Gedanken zu erheben, daß der Wert, der nur vereinzelt vorzukommen scheint, in Wahrheit allen Dingen gebührt. Daher kann der empfängliche Sinn an dem Niedrigsten und Dürftigsten nicht geringere Schönheit entdecken als an jenen glänzenden Erscheinungen, die mit der Marke »Schönheit« versehen sind: der Betrachter muß nur sorgsam nachspüren und andächtig sich versenken. Die Kunst ist dazu da, daß dieser Charakter der Welt ebenso deutlich zum Ausdruck gelange, wie der Logos der Wirklichkeit durch die geläuterte Religion und die spekulative Philosophie ans Licht gezogen wird. Den so gewonnenen Standpunkt wollen wir gleichfalls mit einem besonderen Wort benennen: er heiße von jetzt ab Panästhetizismus.

Der Panästhetizismus besitzt die verführerische Kraft des Pantheismus. Doch treibt er zu einer Herabwürdigung der Kunst. Jedes vom Künstler vollzogene Auswählen erscheint als dreiste Anmaßung, jedes Idealisieren als Gotteslästerung. Ein Herumbessern an der Natur steht auf gleicher Höhe mit jener kümmerlichen Malerei, die in die Photographien toter Kinder farbige Engelsflügel einfügt. Daher behauptet Ruskin: »Keine griechische Göttin ist jemals halb so schön gewesen wie eine junge Engländerin von reinem Blut.« In der Tat ist für Menschen mit Beobachtungssinn und dem angeborenen Gemütsverhältnis zur Natur das Naturschöne nicht mehr ein Äquivalent der Kunst, sondern ihr völliger, vielleicht die Kunst übertreffender Ersatz. Wilhelm Heinse schildert den Rheinfall und fügt hinzu: »daß alle Tiziane, Rubens' und Vernets vor der Natur müssen zu kleinen Kindern und lächerlichen Affen werden.« »Kommt und laßt euch die Natur eine andere Oper vorstellen, mit anderer Architektur und anderer

Feenmalerei und anderer Harmonie und Melodie, als die von jämmerlicher Verschneidung mit einem winzigen Messer euch entzückt«[2]). Der begeisterte Verfasser einer Forstästhetik[3]) hat herausgerechnet, »daß die Naturschätze, welche unsere Forsten bergen, allein schon durch ihren Schönheitswert den Wert aller Kunstsammlungen unermeßlich übersteigen, und in den ersteren sind wir die Museumsdirektoren.« Für diese etwas naive Denkweise ist es allerdings eine notwendige Folgerung, daß Farben und Formen der Außenwelt an ästhetischem Wert jeden künstlerischen Versuch überstrahlen. Im Walde mischen, verbinden und trennen sich die Farben mit einer unnachahmlichen Zartheit. Durch die nie fehlende Bewegung entstehen fortgesetzt neue und reizvolle Harmonien; das Licht, das auf den Gegenständen spielt, und die Luft, die zwischen ihnen und dem Betrachter liegt, geben ihren Beitrag. Das Ganze erscheint als unbegrenzt oder in jedem Augenblick beliebig begrenzbar. Es ist aber nicht nur räumlich größer, sondern auch inhaltlich reicher als jegliches Gebilde von Künstlerhand, denn es erfreut die niederen Sinne durch Wärme und Duft. Damit leistet es möglicherweise etwas Bedeutsames; wenigstens behauptet ein älterer Ästhetiker vom Geruch, er gewähre »gleichsam aus dem innersten Herzen der Pflanze heraus von ihrer Art eine einfachere, schnellere, schärfere Erkenntnis als ihre Gestalten und alle Versuche einer künstlichen Beschreibung«[4]).

Indessen selbst wer die Akzentverschiebung von der Kunst auf die Natur billigt, kann im Panästhetizismus kaum die unbedingte Sicherheit und Ruhe finden, die dem Erklärungsbedürfnis vorschweben. Sowohl der Anblick der Welt als auch der Anblick der Kunst erhält unter diesem Gesichtspunkte etwas Zerfließendes und Verschwimmendes. Wenn alles gleichwertig wird, so bleibt keine Möglichkeit fester Ordnung, entfällt jede Gliederung des Weltbildes. Wir kommen dahin, die Schönheit eines dürren Grashalmes ebenso laut zu preisen wie die Schönheit des Weibes. Und nicht genug damit, nein, wir müssen schließlich auf jede objektive Nachweisung verzichten und alles dem subjektiven Belieben überlassen. Nirgends zeigt sich eine sichere Grenze zwischen dem, was objektiv schön ist, und dem, was mich persönlich interessiert: wenn ich empfänglich gestimmt bin, dann finde ich überall die erlesensten Reize heraus, und es liegt an meiner Stumpfheit, daß ich gewöhnlich nur die eine oder andere auffallende Schönheit bemerke.

Die Wahl zwischen Kallikratie und Panästhetizismus ist nicht auf Ja oder Nein gestellt. Man muß nur auseinanderhalten das ästhetische Weltbild einerseits und das Verhältnis von Natur und Kunst anderseits; außerdem muß auf beiden Seiten die Zerlegung rücksichtslos bis

zu Ende geführt werden. Innerhalb des Weltbildes unterscheiden wir das Schöne und das Ästhetische: jenes als einen wichtigen Einzelfall von diesem. Unleugbar die Erregungskraft einer jeden, auch der anscheinend gleichgültigen, ja häßlichen Erscheinung, unleugbar die besondere Stellung schöner Gebilde und Geschehnisse. Eine ästhetische Wertauffassung sieht ihr Ziel darin, nach festen Maßen eine Rangordnung herzustellen und auch auf ihrem Gebiet ein inhaltlich bestimmtes »höchstes Gut«, das Schöne, nachzuweisen. Allein, hiermit darf nicht die engherzige Forderung verknüpft werden, daß die Kunst — eine Schöpfung des menschlichen Geistes — lediglich vom Schönen sich nähre. Überhaupt ist die Vergleichung des Schönen und des künstlerisch Wertvollen unerlaubt, da sie sozusagen auf verschiedenen Ebenen liegen. Im tiefsten Grunde hangt freilich alles zusammen, vollends dasjenige, was in der Entwicklung der Kultur und des Denkens stets als einheitlich betrachtet worden ist. Für die Zwecke der zerlegenden und sichtenden Erkenntnis jedoch und für den von dieser Erkenntnis mitbedingten Fortschritt wird nunmehr notwendig, die Verschiedenheit mit aller verfügbaren Kraft herauszuheben. Und zwar kann das auf doppelte Weise geschehen: einmal durch die Einsicht, daß Kunst weder aus der Nachahmung des Schönen entstanden ist noch in ihren Leistungen und Wirkungen ausschließlich von ihr bedingt wird, und alsdann durch den Nachweis, daß es ästhetische Gegenstände und Eindrücke gibt, die mit der Kunst schlechterdings nichts zu tun haben. Der zweite Punkt steht hier zur Verhandlung, wo wir vom Umkreis der ästhetischen Gegenstände sprechen.

Gönnen wir nochmals dem Naturschönen, der *crux* der Ästhetiker, ein wenig Aufmerksamkeit. In der Gegenwart leben viele, denen die naturwüchsige Freude am lebendig Schönen ebenso fehlt wie die Kenntnis seiner Beschaffenheit. Wenn sie trotzdem genießen, so geschieht es, weil sie aus dem Natürlichen einen Nachhall der Kunst heraushören. Sie freuen sich an Farbenstimmungen, die sie von Gemälden her kennen, sie bewundern die Maßverhältnisse, die durch Bildner aus der Fülle der wirklichen Formen herausgehoben sind — mit einem Wort, sie verdanken den Künstlern ihre Freude an der Natur. Ihre Sympathien und Antipathien sind ihnen von Malern und Dichtern eingegeben, ihre Netzhaut und ihr Trommelfell ist von Bildhauern und Musikern zu ästhetischen Verrichtungen erzogen. Andere dagegen haben ein ursprüngliches, von der Kunst nicht berührtes Gemütsverhältnis zur Natur; zumeist finden sie die Schönheit in ihren natürlichen Gestalten herrlicher als die Schönheit, die in einen Rahmen gespannt oder zwischen Buchdeckel gepreßt wurde. Zu den bedeutsamen Ereignissen ihres Lebens gehören die unbeeinflußten Begeg-

nungen mit der Natur, jene Stunden, Tage, Wochen, in denen nicht Erholungsbedürfnis, sondern aufgespeicherte seelische Energie den Genuß herbeiführte.

Beide Beziehungen werden gar leicht mit der Lebensauffassung an sich verquickt und einer moralischen Wertung unterworfen. Einer von den Goncourts notiert gelegentlich: »Wenn am Morgen, wo du noch in deinem Halbschlummer liegst, Heuwagen an die Mauern streifen, bekommst du den Eindruck, als hörtest du eine Frau, die, zu Füssen deines Bettes sitzend, seidene Strümpfe anzieht.« In solchen Assoziationen stellt die Kultur, und nicht nur die künstlerische, der natürlichen Empfindungsweise den Totenschein aus. Klagen darüber sind ebenso alt wie zwecklos. Bereits im Jahre 1770 schreibt Garve die Worte, die in unserer Zeit Tolstoi hätte äußern können: »Wir werden von Kindheit an erst durch unsere Erziehung, dann durch unsere Lebensart und Geschäfte von dem Anblicke der Natur abgehalten ... Nur gelegentlich, nur auf Augenblicke werden unsere Menschen in das freie Feld hinausgeführt ... Viele Dinge geschehen täglich vor unseren Augen oder sind nur wenig Schritte von uns, die wir doch kaum eher bemerken, als bis wir sie in Büchern gefunden haben. Die Dichter müssen uns erst sagen, was eine schöne Gegend sei und wie die Sonne auf- und untergeht.« Selbst diese Art der Anschauung wird getrübt, weil unsere Seele der völligen Sammlung entbehrt, ohne die weder eine große Leistung noch ein großer Eindruck entstehen, weil wir ablenkbar und aufs Vergängliche gestimmt, Liebhaber der Anekdote und nicht Bewunderer des Heldenepos sind. Inmitten der zauberhaftesten Aussicht klammert sich das Interesse des Durchschnittsmenschen an irgendwelche Auffälligkeiten seines Nachbarn, gleichwie die Besucher einer Künstlerwerkstatt gewöhnlich nicht von den Bildern, die die Wand schmücken, angezogen werden, sondern sich gierig auf das Photographienalbum stürzen.

Die in der Wirklichkeit enthaltenen ästhetischen Gegenstände bieten sich einer Mehrheit von Auffassungen dar. Wo sie mit echter Naivität genossen werden, da fehlt selten eine innerlich tätige Abneigung gegen wissenschaftliche Naturerklärung. Dem so Gestimmten scheint es, als ob der herumstreifende Botaniker, indem er die Blume zerpflückt, zugleich ihren Zauber zerstört. Die Wissenschaft schweigt nicht nur von allen den Tröstungen und Verheißungen, die der abendlich gefärbte Himmel uns zuflüstert — nein, sie mordet, was für den Menschen und sein Leben von äußerster Bedeutung ist. Oder bedeutet es etwa nichts, wenn die Erinnerung an deutsche Wälder dem in die Ferne Verschlagenen immer von neuem die Anhänglichkeit an das Vaterland stärkt? Ästhetische Eindrücke sind es, an welche die Liebe zur heimi-

schen Erde sich heftet. In dies rein menschliche Gefühl darf kein wissenschaftlicher Gedanke sich eindrängen. Gleichwie die Schönheit einer Bewegung oder eines Sprachklangs sicherer aufgenommen und voller genossen wird, solange ihr Sinn verborgen bleibt, so werden die Reize der Natur und des Lebens von der Unkenntnis am eindringlichsten empfunden.

Fast unmerklich vollzieht sich der Übergang zu einer hiervon abweichenden Schätzung. Während jener Standpunkt den Grundsatz *l'art pour l'art* in seiner Weise vertritt, zeigt sich eine andere ästhetische Auffassung der Naturerscheinungen mit Nützlichkeitserwägungen vermischt. Das Naturgefühl dürfe nicht spielerisch und ein Luxus der Bevorzugten sein, sondern die Quellen des Schönen in der Natur müssten jedermann fließen, daher zugänglich gemacht und rein gehalten werden. Wird ein unveräußerliches Menschenrecht auf Naturgenuß behauptet, so wird dieser selbst in seinem Charakter umgedeutet. Allerhand soziale Maßnahmen gehen von hier aus; die Annäherung des Ästhetischen an die Kunst wird im Hinblick auf die gesellschaftliche Verrichtung vollzogen. Dazu kommt nun, daß das Verhalten des Aufnehmenden das nämliche — mit den alten Ausdrücken: ein kontemplatives und interesseloses Wohlgefallen — zu sein scheint. Um so ernstlicher ist vor einer Gleichsetzung der in Natur und Kunst enthaltenen Bedingungen des ästhetischen Genusses zu warnen. Ich erinnere vorläufig an die rastlose Unruhe und an die Grenzenlosigkeit des Wirklichen, sowie an die Mitwirkung der niederen Sinne. In diesen drei Beziehungen ist die Kunst ärmer. Aber eben in der Beschränkung liegt ihre Stärke. Die Poesie bietet stets nur Worte und die Malerei stets nur Bilder, und das macht ihren Sinn aus.

Bewußtheit und Reflexion dringen noch von einer anderen Seite in die von der Kunst unabhängigen ästhetischen Gegenstände ein. Zeugnis dafür sind die Reisebeschreibungen: auch die unbefangensten prunken mit Namen, Zahlen und Tatsachen. Ferner gehören hierher die Schilderungen der Naturkundigen. Manchmal verdichten sie sich zu ästhetischen Untersuchungen. So besitzen wir z. B. mehrere Abhandlungen eines vortrefflichen Zoologen über die Schönheit der Tiere. Für die Schönheit der Säugetiere soll die Gliederung des Körpers entscheidend sein; diese entspricht jedoch weder einem mathematischen Gesetz noch dem erhaltungsmäßigen Bau, sondern bedeutet einen Sieg der Kraft über die Schwere der Körpermasse. Daneben betont der Zoolog den Einfluß, der von dem gewohnten Anblick der menschlichen Gestalt und der Haustiere unwillkürlich ausgeht, der den Mandrill als Karikatur des Menschen, die Giraffe als ein mißratenes Pferd erscheinen läßt. Bei den Vögeln liegen die ästhetischen Eigenschaften

in der Form, der Farbe und in den Bewegungsweisen. Namentlich die Zusammenstellung und der Glanz der Farben erzeugen starke und in Regeln zu fassende ästhetische Gefühle. Dasselbe gilt von den Schmetterlingen [5]).

Die innige Beziehung zur Natur, von Wissen durchzogen und für die Wissenschaft fruchtbar gemacht, führt zu Betätigungen, die trotz ihres Zusammenhangs mit dem ästhetischen Leben nicht eigentlich zum Kunstschaffen gerechnet werden. Die Topographie gibt die leblose Natur wieder und zwar mit den Hilfsmitteln des Zeichners: Papier, Blei, Tusche, Farben. Von dem mechanischen Teil der Arbeit kann hier abgesehen werden. Aber nachdem die Koten gelegt sind, muß jeder zwischen den gemessenen Punkten befindliche Gegenstand in seinen Raumbeziehungen sorgsam aufgefaßt und nach Form und Größe richtig eingezeichnet werden; die ganze Karte endlich soll nicht nur leicht lesbar und getreu, sondern auch anschaulich und wohlgefällig werden. Moltke nannte das: »dem Boden das Geheimnis seiner Szenenkunst ablauschen«. Für diese Tätigkeit ist also zunächst eine Vertrautheit mit allen Einzelheiten der Bodengestaltung, mit Feld, Wald, Fluß, Berg erforderlich, und alsdann muß die Technik des Zeichners in einem gewissen Umfang beherrscht werden. Dennoch bezeichnet niemand die Ortsbeschreibung als Kunst im gleichen Sinne wie Malerei und Plastik.

Fragt man nach dem Grunde, so wird kaum ein Zweifel darüber herrschen, daß er in dem Mangel freier Gestaltung zu suchen ist. Das erste Gebot der Topographie: Genauigkeit schließt die Betätigung schöpferischer Einbildungskraft aus, die mit unserem Begriff von Kunst und Künstler unlöslich verschmolzen ist. Anders verhält es sich mit dem zweiten Beispiel, das wir betrachten wollen. Die Ziergärtnerei nämlich, von der gesprochen werden soll, läßt dem Schaffensdrang einen Spielraum. Um sie aus dem geheiligten Kreise der Künste zu verbannen, hat man daher andere Erwägungen herangezogen. Man hat geltend gemacht, daß der Gartenkünstler keine solche Hindernisse zu bekämpfen brauche wie der bildende Künstler. Doch trifft das kaum zu. Die Schwierigkeit, aus einem öden Gefild oder aus einem wirren Wald ein wohlgegliedertes Ganzes zu gestalten, wo jede Farbe und Form für jede Stellung des Betrachters und jede Jahreszeit am richtigen Fleck sich befindet, wo die Übersicht des Ganzen und die Freude am Einzelnen sich nicht stören, diese Schwierigkeit ist wohl anders geartet, aber nicht geringer als der Durchschnitt dessen, was ein Künstler zu überwinden hat. Vielleicht liegt in der Beschränktheit auf das natürliche Material ein Moment, das den weltabgewandten Charakter reiner Kunst nicht aufkommen läßt; vielleicht fühlen wir

instinktiv, daß die Besonderheit und Fremdheit des Künstlerischen in der Hortikultur unmöglich ist. So möchten wir wohl einen Grund dafür haben, die Gartenkunst aus der Reihe der Künste zu streichen. Sie ist eine ästhetische Fertigkeit, wenn man so will, aber deshalb noch nicht Kunst. Das unwillkürliche Empfinden des Sprachgebrauchs hat sicherer geleitet als die Theorie der Ästhetiker [6]).

Übrigens sind bei allen solchen Abgrenzungen und Titelverleihungen soziale Vorgänge maßgebend, die in der reinen Theorie nicht genügend berücksichtigt werden. Wie hoch man den Künstler in der gesellschaftlichen Stufenordnung stellt, welche Künste in einer Zeit am meisten begehrt werden, welchem Gebiet die größte Anzahl der hervorragenden Talente sich zuwendet [7]), solche Vorgänge bestimmen ganz wesentlich die Bewertung eines besonderen Tätigkeitsgebietes als einer Kunst. Die Grenzen zwischen Gewerbe und Kunst sind fließend und unterliegen dem geschichtlichen Wechsel. Da keine begriffliche Bestimmung der Vielfältigkeit des Inhaltes und der Anwendung gerecht werden kann, so muß auch die Theorie die Verschiebbarkeit der Grenze zugeben. Offenbar stehen wir jetzt wieder vor einer Zeit, in der es der Architekt nicht verschmähen wird, seine Kraft der Anlage eines Parks zu widmen, und wo die Künstler ebenso lebhaft für den Blumenschmuck des Balkons sich interessieren werden, wie sie jetzt schon für die Herstellung von Tapeten sich einsetzen. Wir können beobachten, daß die Wandlung des Geschmackes von der Substanzialität zur Aktualität, vom räumlich Ruhigen zum zeitlich Bewegten bereits in die Gartenbaukunst eingedrungen ist. Früher hat man Pflanzen wie z. B. die Taxushecken nach festen Formtypen zugeschnitten und in den Sträußen die Blumen zu einem bestimmten Schema zusammengepreßt; jetzt behandelt der Gärtner im großen wie im kleinen alle Pflanzen als zeitliche Gebilde, als wachsende und lebendige Einzelwesen. Einst schuf der Architekt des Gartenbaues Wasserterrassen, die wie eine Raumform wirkten; jetzt sucht er in der Bewegung des Wassers den Reiz. Also Wandlungen der künstlerischen Produktion spielen auch in die Betätigungen des Geschmacks hinein.

Schon in der Einleitung ist angedeutet worden, daß der Drang nach Schönheit nicht die spezifische Form der Kunst zu gewinnen braucht. Im Gegenteil, das ästhetische Bedürfnis ist so mächtig, daß es auf nahezu alle Leistungen des Menschen sich ausdehnt. Der Mensch strebt nicht ausschließlich nach einem in der Kunst etwa vorhandenen Intensitätsmaximum ästhetischer Lust, vielmehr treibt er auch sozusagen extensive Wirtschaft mit dem Ästhetischen. Auf sämtlichen geistigen und wirtschaftlichen Gebieten setzt sich die Lebens-

energie teilweise in ästhetische Formung um. Wenn wir eine Maschine, die Lösung einer mathematischen Aufgabe, die Organisation irgend einer sozialen Gruppe schön nennen, so ist das mehr als eine Redensart. Denn in der unbedingten Zweckmäßigkeit des Ganzen und der hiernach zu bemessenden Übereinstimmung der Bestandteile finden wir den rationalen Faktor der Kunst wieder. Die Geschlossenheit des Kunstwerkes und die in ihm herrschende Vereinheitlichung des Mannigfaltigen werden zum Vorbild für die Einrichtung von Dingen und Vorgängen. Indem wir das von uns Gestaltete derart geistig durchdringen, daß es durch seine wohltuende Ordnung sich von der unberechenbaren Mannigfaltigkeit des natürlichen Seins abhebt, machen wir unser Erzeugnis erst zu einem voll befriedigenden. Daher konnte Dugald Stewart die Grundzüge einer Ästhetik entwerfen, fast ohne sich um die Kunst zu kümmern. Unserer wissenschaftlichen Gewöhnung scheint das widersinnig. Vollends glauben wir den Boden unter den Füßen zu verlieren, wenn wir bei Alexander Bain lesen, daß die Freude an der Machtstellung des eigenen Volkes, das Standesbewußtsein und der Familienstolz zu den ästhetischen Gefühlen gehören sollen. Nachträglich aber erkennen wir in dieser paradoxen Ansicht eine gewisse Berechtigung. Denn das Aktivitätsgefühl, das den künstlerisch Genießenden mit dem künstlerisch Schaffenden verbindet, vermag sich auch in jenen Emotionen auszuleben. Ferner wird durch die Überordnung, nämlich des Volkes, Standes und der Familie, denen der Denker angehört, eine leichte Übersicht erzeugt und eine symmetrische Anordnung getroffen, die dem geistigen Auge Befriedigung gewährt. Da in diesem Falle das Ich im Mittelpunkt steht, so ist die erfreuende Regelmäßigkeit offenbar auch stofflich bedingt. Unter solchen Umständen kommt der Inhalt der Teile und ihre Teilbeschaffenheit überhaupt zu größerem Recht. Wertsteigerungen und Verschiebungen treten ein, die schließlich den Einheitsbezug sprengen und zur Asymmetrie führen können. In der Entwickelung der Völker und der Einzelnen gibt es Zeiten, wo diese Befreiung von einem Zwang den so gewonnenen asymmetrischen Formen einen starken Reiz verleiht.

Soziale Ordnungen und Lebensformen gehören zweifellos in den Umkreis ästhetischer Gegenstände. Jede Regelung der gesellschaftlichen Beziehungen, alle Sitten und Bräuche sind auch dieser Bedingung unterworfen, daß sie den Geschmack nicht verletzen dürfen, ja sogar ästhetische Gefühle auslösen sollen. Leider zeigt die ästhetische Gestaltung unseres Lebens einen erschreckenden Tiefstand. Im geselligen Verkehr herrscht Formlosigkeit, die man mit dem bezeichnenden Worte »Gemütlichkeit« verhüllt, wird immer noch geschrieen statt gesprochen und ohne den gedeckten Tisch oder einen bestimmten

Vereinszweck keine Zusammenkunft veranstaltet. Man hält es für eine Forderung guter Sitte, sich im Salon gegenseitig vorzustellen und mit dem Gebrauch der Titel sogar die dritte Person zur Anrede zu verwenden; man setzt Verlobungen und Entlobungen d. h. Verkündigungen und Nichtigkeitserklärungen ausgetauschter Küsse in die Zeitung. Wer recht deutlich sehen will, wie arg der Formensinn selbst bei den geistig Hochstehenden verkümmert ist, der höre den Vorträgen oder Gesprächen berühmter Männer zu: er wird dann zugeben müssen, daß die ästhetische Vollendung auf diesen Gebieten nicht angestrebt, geschweige denn erreicht wird. Wenn wir Konversation machen, sind wir teils langweilig teils gemein. Die Kunst des anregenden Gesprächs, das weder in eisige Höhen hinaufreicht noch in schmutzige Niederungen versinkt, liegt schmählich darnieder. —

Nachdem wir uns jetzt im weiten Felde der ästhetischen Objekte einigermaßen zurechtgefunden haben, wird die Behauptung nicht mehr allzu gewagt klingen: es könnte jemand ein vollständiges System der Ästhetik aufstellen, ohne von der Existenz einer Dichtkunst, einer Musik, einer Malerei zu wissen. Er würde den ästhetischen Eindruck erschöpfend beschreiben und zergliedern, da dieser Eindruck durch Gegenstände unserer Umgebung in aller Intensität hervorgerufen wird, und er vermöchte das Schöne wie das Erhabene, das Komische wie das Tragische, das Liebliche wie das Häßliche den äußeren Bedingungen nach an Objekten und Geschehnissen des täglichen Lebens hinreichend zu erklären. Und nicht genug damit. Auch für die ästhetische Umbildung und Gestaltung des natürlichen Seins hätte er in allerhand Fertigkeiten und Organisationen die lehrreichsten Beispiele. Der Satz mag folglich als bewiesen gelten, daß der Geschmack sich unabhängig von der Kunst entwickeln und auswirken kann.

Wir lassen nunmehr das Verhältnis des Schönen und Ästhetischen zum Künstlerischen beiseite und kehren zu der jetzt einfacher gewordenen Frage zurück: Mit welchem Recht behandelt die (dem Sprachgebrauch frei gegenüberstehende) Wissenschaft die objektive Seite des ästhetischen Erlebens als etwas Gesondertes? Ästhetisches Erleben trägt eine doppelte Notwendigkeit in sich: eine innere, die Selbstgewißheit des Nichtandersseinkönnens, und eine nach außen gerichtete: die Gebundenheit an das Objekt oder das Bewußtsein, daß eine gegenständliche Wirklichkeit restlos aufgenommen ist in das Erlebnis. Dies Bewußtsein erweist sich als abhängig von der Beschaffenheit des Dinges und führt daher zu einer selbständigen Untersuchung desselben. Zwar scheint es so als werde in jeder Wahrnehmung das Objekt ohne Abzug dem Subjekt übermittelt. Aber die nähere

Überlegung, wie sie Theodor Lipps angeregt hat, deckt einen Mangel auf. In solchem Falle nämlich sind die Teile oder Beschaffenheiten nur tatsächlich miteinander da; wenn ich an der als Einheit sich darbietenden Zitrone unterscheide: Farbe, Form, Gewicht, Säure, so habe ich dabei das Gefühl, es könnte jede dieser Eigenschaften auch anders sein, ohne die Verbindung mit den übrigen zu stören. Wäre die Zitrone zufällig eine rote Frucht, so würde sie gleichfalls ohne Abzug und Widerstreben wahrgenommen werden. Im ästhetischen Gegenstand hingegen fordern und fördern sich die Teile gegenseitig und ebenso die Qualitäten; dadurch entsprechen die von ihm gesetzten seelischen Inhalte dem Gesamtzustand des Bewußtseins in besonders hohem Maße. Unter der Voraussetzung, daß Lust im allgemeinen begründet ist in einer mit lebhafter Betätigung einhergehenden Leichtigkeit des seelischen Ablaufs, versteht man, daß ein Ding, dessen Bestandstücke und Eigenschaften trotz aller Verschiedenheit sichtlich aufeinander angewiesen sind, eine lebhafte Funktionslust hervorrufen muß. Denn diese notwendige Zusammengehörigkeit des Unterscheidbaren gibt der seelischen Tätigkeit Schwungkraft und erzeugt im weiteren Verlauf das Gefühl, daß die Seele des Objekts gänzlich inne werde.

Der ästhetische Eindruck ist demnach — theoretisch angesehen — der notwendige Erfolg eines objektiven Tatbestandes. Diesen bezeichnen wir dem entscheidenden Merkmale nach als eine anschauliche Notwendigkeit. Eine Figur, deren Einzelheiten sich gegenseitig unterstützen, ein Akkord, dessen Klänge aus innerer Verwandtschaft sich entgegenkommen, besitzen anschauliche Notwendigkeit. Wenn Kinder und Ungebildete, die nichts vom Versmaß wissen, das Metrum richtig auffassen und mit Entzücken genießen, so liegt es daran, daß dem Vers eben nicht nach Belieben ein Fuß zugesetzt oder abgezogen werden kann. Warum gefällt die Rundung einer vollen Baumkrone oder die Silhouette einer lagernden Kuh? Weil sie »*bien enveloppé*« sind, d. h. durch die Gesetzmäßigkeit der Einschließung der in Fluß gebrachten psychischen Energie eine sichere Richtung anweisen. Aus Klängen, die sich folgen, entsteht ein ästhetisches Gebilde erst dann, wann sie der unmittelbaren Auffassung als notwendig zueinander gehörend sich darstellen; bei ungewohnten Arten der Führung vernehmen wir anfänglich noch keine Melodie, sondern nur Töne: die Einheit wird durch die Vordringlichkeit oder übermäßige Beachtung der Elemente am Aufkommen verhindert — man sieht den Wald vor Bäumen nicht.

Der ästhetische Gegenstand zeigt also ausnahmslos eine Gemeinsamkeit in den wirkenden Reizen, wodurch ihm die — späterhin noch

einmal zu erörternde — anschauliche Notwendigkeit zu teil wird. Über dies Zugeständnis an die Überlieferung darf aber nicht hinausgegangen werden. Es wäre schon bedenklich, von jedem Objekt eine Gliederung zu verlangen. Ein künstlerisches Ganzes freilich muß Anfang, Mitte und Ende haben. Das Naturschöne indessen kann gelegentlich auch ohne Brennpunkt sein. Desgleichen würden wir voreilig urteilen, wenn wir die erwähnte Bedingung zur einzigen oder auch nur zur zentralen stempelten. Sie ist nichts als die Voraussetzung für jede das Seelenleben ästhetisch berührende Gegenstandswirkung. Mit einer Formel ist dem Ästhetischen nicht beizukommen, auch nicht mit der scheinbar umfassendsten. Denn wird sie so weit, daß sie alles deckt, so verflüchtigt sie sich ins Inhaltslose.

Die Aufgabe besteht darin, den Gegenstand und alsdann den Eindruck in ihren Hauptmomenten zu beschreiben. Das ist durch Zerlegung möglich. Obgleich gerade der ästhetische Gegenstand ein Ganzes ist, in dem jeder Teil auf den anderen verweist, kann er doch nur durch Analyse wissenschaftlich dargestellt werden. Im tierischen Organismus vollziehen sich Verdauung, Bewegung, Kreislauf, Atmung, Sinneswahrnehmung im engsten Zusammenhang miteinander, aber der Physiolog muß diese Verrichtungen nacheinander behandeln. So verfahren auch wir. Zur Verfügung stehen uns einerseits die ästhetischen Eindrücke, anderseits als objektive Gegebenheiten die Eigenschaften der Gegenstände und die fest gewordenen Bezeichnungen der Sprache. Indem Art und Recht der ästhetischen Wertschätzung untersucht werden soll, darf die in den allmählich geschaffenen sprachlichen Kategorien, in den lobenden und tadelnden Beiwörtern enthaltene Weisheit sicher nicht mißachtet werden. Der Besitzstand unserer Fachausdrücke enthält Hinweise darauf, welche Qualitäten, von den einfachen bis zu den zusammengesetzten, und welche Intensitäten, von den schwächsten bis zu den stärksten, im ästhetischen Leben eine Rolle spielen. Daß ganz geringe und sehr hohe Stärkegrade ausgeschlossen sind, bemerkt man sogleich an den Benennungen solcher Begriffspaare wie: eisig-brennend, unwahrnehmbar-betäubend, fade-ätzend; ebenso deutlich sieht man am Wortgebrauch, wie sinnliche Erfahrungen in eine andere Tonart versetzt werden (ein Kolorit heißt beispielsweise »warm«) und Feststellungen sich mit Bewertungen verschmelzen [8]). Bei allen diesen Vorgängen übt der Geist der Sprache eine Herrschaft aus, deren wir bereits bei Gelegenheit des Einfühlungsproblems gedacht haben und uns weiterhin stets erinnern werden. Aber sobald die naive Sicherheit dessen, der in den Worten den unverfälschten Abdruck des inneren oder gar des äußeren Befundes zu besitzen wähnt, grundsätzlich überwunden ist, kann auch die Hilfe der Sprache dankbar angenommen werden.

Aus dem ästhetischen Gegenstand lösen wir bloß die wichtigsten und allgemeinsten Bestimmungen heraus. Die Kunstarten sind mit viel weiter gehender Vereinzelung zu zergliedern. Dazu haben die besonderen Kunstwissenschaften Veranlassung genug, denn sie wollen den Aufbau der von ihnen erforschten Werke kenntlich machen und damit die geschichtliche Untersuchung erleichtern*). Das Werden einer musikalischen Formengattung läßt sich mit der wünschenswerten Genauigkeit erst dann darstellen, wenn ihre Elemente voneinander gesondert und nun in ihrer teils unabhängigen, teils zusammenwirkenden Entwickelung geprüft worden sind. Die Geschichte der Ballade ist deshalb noch nicht geschrieben, weil die Literarhistoriker die Form als Einheit zurückverfolgen und darum nicht bis auf die Wurzeln dringen. Die speziellen Theorien der Künste, die in fruchtbarer Wechselwirkung mit der Geschichtswissenschaft stehen, bedürfen der detaillierten Zerlegung. Aber Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft können viel früher Halt machen.

2. Harmonie und Proportion.

Zu den regelmäßigsten Eigenschaften ästhetischer Gegenstände gehört ein mit anschaulicher Notwendigkeit sich darbietendes und Lust weckendes Zusammenwirken von Faktoren, die derselben Ordnungsreihe angehören und gleichzeitig aufgefaßt werden. Diese Verknüpfung wird, wenn es sich um Qualitäten handelt, Harmonie genannt; bei Quantitäten und Maßen spricht man von Proportion. Eine Harmonie kann zwischen Klängen und zwischen Farben bestehen; aber von der Klangharmonie, die nur der einen Kunst Musik und den von ihr abhängigen Teilen der Poesie zukommt, wird ein weniges späterhin zu sagen sein [9]).

Zwischen Klang- und Farbenharmonie waltet ein wesentlicher Unterschied. Jene findet sich in der Natur äußerst selten, diese hingegen recht häufig. Daher leidet die ästhetische Beurteilung der Farbenzusammenstellungen unter zwei Einflüssen: unter Abstumpfung und Assoziation. Während wir auf dem Gebiet der Klangharmonie freie Herren sind, müssen wir bei der Farbenkombination immer daran denken, daß naturwirkliche Verbindungen, obgleich ohne Rücksicht auf die ästhetische Empfänglichkeit entstanden, an dieser doch nicht wirkungslos abgleiten. An sich mißfällige Zusammenhänge können also, wenn sie in der Natur oft vorkommen, gleichgültig oder selbst an-

*) Die umgekehrte Reihenfolge scheint mir nicht das natürliche Verhältnis zu sein. Vgl. S. 6.

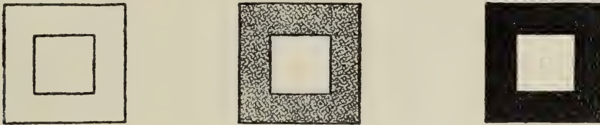
genehm werden; und es kann zweitens die assoziierte Vorstellung des Gegenstandes, an dem jener Zusammenhang regelmäßig bemerkt wird, in den Eindruck überhaupt eingehen. Gesetzt, es paßten das Rot dunkler Rosen und das Blattgrün nicht zueinander, so würde doch durch die häufige Wiederkehr dieser Zusammenstellung das Gefühl für die Mißfälligkeit sich abstumpfen; ferner würde dort, wo die beiden Farben in ganz anderer inhaltlicher Beziehung auftreten, die Erinnerung an den bekanntesten Träger der Kombination unwillkürlich hineinspielen. Die zweite Gefahr ist, wenn ich es richtig überblicke, mehr ersonnen als in der Erfahrung nachzuweisen: der Unterschied der Gegenstände verhindert fast stets das Auftauchen oder auch nur gefühlsmäßige Nachschwingen der Assoziation. Und der Macht der Gewohnheit erliegen wir gleichfalls bloß bei der künstlerischen Darstellung der aus der Wirklichkeit vertrauten Objekte, also etwa der von Blättern umgebenen Rosen.

Selbst in solchen Fällen darf nicht ohne weiteres verglichen werden, weil die in der Natur gegebenen und die von der Kunst verwendeten Farben erheblich voneinander abweichen. Die Beschaffenheit der einzelnen Farbe hat aber große Bedeutung. Aus psychologischen Untersuchungen wissen wir, daß gesättigte Farben anders wirken als die mit neutralem Grau stark versetzten Farben, daß glänzende, leuchtende Kolorite den stumpfen, schmutzigen Tönen vorgezogen, den diskreten, feinen Färbungen jedoch nachgesetzt werden. Das letzte Moment, das meist vernachlässigt wird, scheint mir wichtig zu sein. Buntheit ist barbarisch, nicht harmonisch, zumal wenn sie sich, wie beim Farbenspiel blitzender Diamanten, regellos verändert. Oder vorsichtiger ausgedrückt: das Gefieder eines Pfauen, der Glanz des Email, das Funkeln der irisierenden Kunstgläser, die Pracht des Feuerwerks — sie wirken nur auf das lichtdurstige Auge und nicht auf den Sinn für Harmonie. All dies blendende Durcheinander darf wohl zum Ästhetischen gerechnet, muß jedoch vom Harmoniegefühl abgesondert werden. Aus seiner unleugbaren Wirksamkeit entnehmen wir, daß, je größer die Leuchtkraft der Farben ist, umso willkürlicher und wechselnder die Zusammenstellung sein kann, weil der Betrachter dem Reiz der bunten Pracht sich hingibt und auf Harmonie geringen Anspruch macht. Das sind Eindrücke, die auch von Kindern und Naturmenschen in voller Stärke genossen werden können, Eindrücke ungezügelter, rücksichtsloser Lebendigkeit.

Die Harmonie der Farben wird zum entscheidenden Gesichtspunkt, wenn die Pigmente nicht zu glänzend und die von ihnen bedeckten Flächen nicht zu klein sind. Gewiß darf die räumliche Ausdehnung auch nicht zu groß sein, denn gleichmäßig gefärbte Flächen erheb-

lichen Formats ermüden das Auge und lassen die benachbarten Stellen leicht in der Komplementärfarbe erscheinen. Aber an farbigen Punkten entwickelt sich kein Harmoniegefühl. Die in der üblichen Maltechnik gegebenen Bedingungen, nämlich eine gewisse Stumpfheit der meist durch Mischung gewonnenen Farben und eine gewisse räumliche Ausdehnung jeder einzelnen von ihnen, sind daher die für das Entstehen von Harmoniegefühlen günstigsten. Nur lassen Bilder sich nicht an einem Platze beurteilen, wo helles Tageslicht ungehindert flutet. Aber daß ein von diesen störenden Einflüssen befreites, auf sich selbst beschränktes Bild von der lichtdurchströmten und funkelnden Wirklichkeit nicht zu weit abzuliegen scheint, verdankt es einigen wohl bekannten Kunstmitteln. Das erste ist die Verwendung des Helligkeitskontrastes. Das einfache Experiment, das man immer wählt, um ihn deutlich zu machen, besteht darin, daß ein kleines weißes Viereck auf ein ähnlich geformtes, aber größeres Papier aufgeklebt wird, und zwar dreimal: das eine Mal auf Papier von der gleichen weißen Farbe, das

Fig. 1.



andere Mal auf ein graues Quadrat, und das dritte Mal auf ein schwarzes Quadrat.

Es ist sofort zu beobachten, wie die Helligkeit des Papiers durch den Gegensatz zur Umrandung wächst; daher werden Umrahmungen oder wenigstens Randlinien von den Malern zur Darstellung weit auseinander liegender Lichtintensitäten benutzt werden dürfen, unbekümmert um die »Erkenntnis«, daß in der Natur nirgends Konturen vorkommen. Wo der Helligkeitskontrast unverwertbar erscheint, kann der Maler mittels der Farbe Lichtstärkenunterschiede gleich den natürlichen vortäuschen. Über diesen zweiten Kunstgriff geben alle Lehrbücher genauere Auskunft.

In der freien Natur, unter Umständen aber auch in geschlossenen Räumen, wirkt das flutende Licht als eine ästhetische Eigenschaft des Objektes. Große Maler haben es durch Unterschiede in den Helligkeitsverhältnissen der Farbenqualitäten wiederzugeben verstanden, indem sie als Einheitfaktor den sogenannten »Ton« schufen; ihre Technik der »*valeurs*« leidet jedoch darunter, daß der Eindruck des Lichtes sogleich verschwunden ist, wenn die Farben brüchig und glanzlos werden, ja schon, wenn der Betrachter im größeren Abstande sich befindet. Das ist — wie man an Gemälden Claude Lorrains sehen kann —

deshalb so bedenklich, weil die geforderte zu geringe Entfernung des Auges von der Bildfläche die richtig ausgeführte Perspektive als Verzerrung erscheinen läßt. Tritt der Betrachter weiter zurück, so ordnet sich wohl die Raumverteilung, aber das Leben des Lichtes wird ertötet. Deshalb ist seit alters ein anderes Verfahren geübt worden, das die Lichtfülle gerade bei weiter Entfernung vom Bilde hervorzaubert. Man analysiert gleichsam auf der Leinwand die Farben und überläßt es dem Auge, sie zu einer Einheit zu verschmelzen. Mit gewissen Abänderungen haben Jan van Eyck und Constable, Watteau und Turner, schließlich die Impressionisten so gearbeitet und lebhafte Helligkeitseindrücke erzielt; doch kommt für den Erfolg viel darauf an, daß keine neutralen, sondern möglichst lebhafte, glänzende, reine, den Spektralfarben nacheifernde Pigmente gewählt werden. Wir müssen uns darüber noch einmal (im Kapitel von der Malerei) unterhalten. Immerhin läßt sich schon bei der Erörterung der elementaren Fragen eine lehrreiche Anwendung auf das Allgemeine machen. Es kann ebensowenig der Erfolg dieser wie jener anderen Technik sein, daß die farbige Wirklichkeit getreu wiedergegeben wird. Was man erreicht, ist eine neue Umformung der Natur in eine Gesetzmäßigkeit von Farben. In gewissen Schulen, beispielsweise im niederländischen Quattrocento und bei denen um Böcklin, haben die Einzelfarben und allenfalls die Zusammenklänge auf kleineren Gebieten der Bildfläche so sehr die Kraft des Künstlers in Anspruch genommen, daß die höchste Vereinheitlichung nicht entsteht. Wo jedoch eine Ganzheit erzielt wird — ob bei Rembrandt oder bei Monet —, da muß die Farbe irgendwie stilisiert werden. Selbst der einzelnen Farbe kann nicht auf dem Wege der Natur, sondern nur durch eine Vielzahl von Abschattungen ein höherer Grad der Leuchtkraft gesichert werden: Glanz und Lebenskraft werden künstlich gewonnen.

Aus allen diesen Gründen ist es schlechterdings unmöglich zu sagen: zwei Farben — Rot und Grün, Gelb und Blau, Rot und Blau — passen zusammen oder passen nicht zusammen. Auch die übliche Beschränkung auf den Farbenzweiklang ist eine überstarke Vereinfachung des Problems, da der Dreiklang in Natur und Kunst die Grunderscheinung zu sein pflegt. Die Versuche, die neuerdings in psychologischen Arbeitsstätten vorgenommen worden sind, können also nur einen vorläufigen Anhalt für weitere Forschung geben. So viel scheint immerhin festzustehen, daß reine Komplementärfarben im Nebeneinander selten gefallen. Wir ziehen ihnen Farbenpaare von geringerem Qualitätsunterschied vor [10]). Komplementärfarben, nebeneinander gesetzt, erhalten leicht (jedoch nicht immer, wie ein Blick in unsere Umgebung und auf gute Bilder lehrt!) den Charakter des Nüchternen und

Grellen, denn Nachbild- und Kontrastwirkungen können schädigend sich einstellen. Der tiefere Grund der so häufigen Mißfälligkeit liegt wohl darin, daß die Komplementärfarbe einerseits nicht unabhängig genug von der ersten Farbe, anderseits durch keinen Einheitbezug mit ihr verbunden ist. Daher harmoniert mit einer gegebenen Farbe eine weit abstehende, aber nicht komplementäre Farbe als selbständige Größe, und die benachbarten Farben harmonieren, weil sie eine Auflichtung oder Abschattung jener ersten, also mit ihr im Grunde einheitlich zu sein scheinen. Gewöhnliches Rot, Hellrot und Dunkelrot sind angenehm als Differenzierungen der gleichen Farbe; gewöhnliches Rot und Dunkelblau verdanken ihre durchschnittliche Wohlgefälligkeit bei räumlicher Berührung dem Umstande, daß ihr Gegensatz kein physiologisch erzwungener ist wie in dem Fall, wo das von einer Farbe ermüdete Auge die Umgebung mit der Komplementärfarbe überzieht. Nebenbei bemerkt, liegt in dem ersten Verhältnis die Erkenntnis von der Farbigkeit der Schatten eingeschlossen: wirkt doch Dunkelrot neben dem Normalrot meist wie ein beschatteter Teil von diesem.

Wir wenden uns jetzt der Proportionenlehre zu. Proportion heiße ein mit anschaulicher Notwendigkeit sich darstellendes und Lust weckendes Verhältnis zwischen einem Ganzen und seinen Teilen oder zwischen den Teilen, und zwar in Bezug auf ihre Quanta. Man spricht sowohl bei Raumformen wie bei Zeitverläufen, beim Sichtbaren wie beim Hörbaren von Proportion. Auf beiden Gebieten handelt es sich um Beziehungen innerhalb eines gegenständlichen Ganzen; diese Beziehungen treten bei Raumgestalten entweder in der Gliederung oder in der Begrenzung zu Tage.

Wenn wir altem Brauche folgend die Symmetrie als einfachste Gliederung bezeichnen, so müssen wir hinzufügen, daß die Gleichheit der beiden Teile in Rücksicht auf eine senkrechte Mittellinie verstanden werden soll. Im engsten Sinne symmetrisch heißt ein Gebilde, das durch senkrechte Zweiteilung in Hälften zerfällt, die, aufeinander gelegt, sich völlig decken: Zahl, Lage, Form und Größe der Teile sind auf beiden Seiten der Achse gleich. Von dem Vorhandensein dieser Teile ist aber die Wohlgefälligkeit der Figur bedingt, denn z. B. ein durch einen vertikalen Durchmesser symmetrisch zerlegter Kreis macht wegen seiner inhaltlichen Armut fast gar keinen Eindruck. Überhaupt ist die Wirkung der Ebenmäßigkeit als solcher ziemlich schwach; deshalb liest man meist nicht von ihrer Schönheit, sondern bloß von einer »Wohlgefälligkeit«. Der ästhetische Wert einer Kongruenz haftet an einer Mehrheit von Gliedern, wobei es zunächst auf ihre formale Vollendung und sachliche Bedeutung nicht ankommt. Wenn ich an der Teilungslinie eines Blattes Papier meinen Namenszug mit Tinte schreibe

und dann das Blatt zusammenfalte, so verwischt er sich und liefert auf der anderen Seite einen entsprechenden Abdruck. Es entsteht ein symmetrisches Gebilde, in dem die Schriftzüge sozusagen das Knochengerüst bilden; betrachtet man es so, daß der Schriftzug oder sein Spiegelbild oben ist, dann bleibt man gleichgültig, während die Betrachtung in der anderen Richtung ein schwaches Lustgefühl hervorruft. Dies Gefühl kann verschieden getönt sein, weil Assoziationen gar leicht sich einmischen (bei manchen Schriften bilden sich Formen, die so gesetzmäßig und zugleich grotesk sind wie etwa die von der »F-Sprache« unserer Kinder gelegentlich erzeugten komischen Mißbildungen der Wörter), immer jedoch ist es ein ästhetisches Behagen, das die Hälfte für sich niemals hervorrufen wird. Demnach bleibt zweierlei zu erklären, nämlich, weshalb die Kongruenz nur in wagerechter Anordnung gefällt und ferner welchen Wert die Verdoppelung einem ästhetisch unwirksamen Gegenstand hinzuzufügen vermag.

Zur Beantwortung der ersten Frage dient einmal die Tatsache, daß die meisten der uns ästhetisch interessierenden Naturgebilde die seitliche Symmetrie zeigen. An sie sind wir gewöhnt, ihre Übertragung auf Kunsterzeugnisse gewährt den Genuß, eine vertraute Gesetzmäßigkeit wiederzufinden. Doch würde der bilateral symmetrische Bau von Mensch und Tier nicht zur Erklärung dafür ausreichen, daß beim Schaffen und Genießen von Kunstwerken diese Ordnung offensichtlich bevorzugt wird; denn die bei der Farbenharmonie aufgestellten Gesichtspunkte gelten auch hier. Zur Unterstützung dient ein zweiter Umstand. Technische Notwendigkeiten sind es, die häufiger zur Herstellung zweier kongruenten Teile in wagerechter als in senkrechter Richtung führen. Bei einfachen Bauten und Gebrauchsobjekten zwingt die Logik des Gegenstandes zu dieser Übung. Wo ein Material sich selbst bekennt und ein der Verwendung unterworfenes Kunstwerk seine Bestimmung zeigt — hierin werden wir eine der Wurzeln für die ästhetische Wertigkeit erkennen —, da stellt sich von selbst die geometrische Ebenmäßigkeit ein. Ein Speer, der sich gut werfen lassen soll, darf nur nach rechts und links gleich gestaltet sein, erhält aber eben dadurch einen Teil seiner Formenschönheit. Endlich gibt es einen der Psychologie entnommenen Grund. Wir wissen, daß die Gleichheit zweier senkrecht abzumessenden Teile infolge von Augentäuschungen nicht richtig als solche aufgefaßt wird. Wenn wir eine Senkrechte im Verhältnis von 1:1 teilen sollen, so werden wir regelmäßig die obere Hälfte etwas zu klein machen d. h. wir überschätzen die oberhalb des Mittelpunktes liegenden Strecken; ein S und eine 8 erscheinen uns fast als symmetrisch, obwohl sie, wie die Umkehrung (S 8) zeigt, in ihrem unteren Teil viel größer sind; versuchen wir nach dem Augen-

maß ein Quadrat oder ein rechtschenkliges Kreuz zu zeichnen, so begehen wir fast stets den entsprechenden Fehler. Eine wirkliche Kongruenz, die in der anderen Richtung als solche empfunden wird, kann demnach hier kein Lustgefühl hervorrufen.

Mit dieser Erkenntnis ist der Übergang zu unserem zweiten Problem hergestellt. Aus ihr nämlich ergibt sich, daß wir den Begriff der Symmetrie nicht mit demjenigen einer mathematisch genauen Deckung gleichsetzen dürfen. In der Kongruenz kann demnach der Grund für die Wohlgefälligkeit nicht gesucht werden; unsere Frage war zu eng gefaßt, als wir von einer Verdoppelung der Hälfte sprachen. Auch wäre ja unverständlich, wie asymmetrische Bildungen so häufig die ästhetische Befriedigung hervorrufen können. Die Uebereinstimmung in allen Maß- und Formverhältnissen ist doch tatsächlich nicht nötig, um den Eindruck einer ebenmäßigen Gestaltung zu gewähren. Vielmehr läßt sich die ästhetische Gleichwertigkeit zweier Hälften noch auf andere Weise erzielen. Ein Gemälde, auf dessen linker Seite zwei Menschen abgebildet sind, während rechts nur einer steht, oder wo eine Figur von links ziemlich dicht an den Mittelpunkt heranrückt, während eine Figur rechts sich weiter vom Zentrum fernhält, vermag als eine symmetrische Komposition zu wirken. Oder besser gesagt: es herrscht in einem solchen Bild ein Gleichgewicht der beiden Hälften. Wir werden bei der Theorie des ästhetischen Eindrucks diese Benennung zu rechtfertigen haben. Entweder müssen wir daher den Begriff der ästhetischen Symmetrie weiter fassen als es bisher geschah, oder wir müssen, wenn wir ihn lediglich für die vollständige Kongruenz brauchen wollen, von einer Isodynamie sprechen. Die Symmetrie ist das einfachste, aber keineswegs einzige Verfahren, um eine ästhetische Isodynamie zu stande zu bringen: das auf Tafel V wiedergegebene Bild diene als Beispiel für die anderen Möglichkeiten, deren Einzelheiten auseinander zu legen hier zu weit führen würde. Von den Haltungen des menschlichen Körpers, wie sie im Leben und in der Kunst sich finden, sind nicht nur diejenigen ästhetisch wertvoll, die eine wirkliche Symmetrie aufweisen und von der frühen Kunst bevorzugt werden. Sondern uns gefallen mindestens ebensosehr jene Stellungen, bei denen ein Mehr auf der einen Seite durch ein Weniger auf der anderen Seite ausgeglichen wird. Das zur formalen Wohlgefälligkeit nötige Gleichgewicht wird erzielt, indem die Belastung bestimmter Muskelgruppen durch Entlastung anderer entsprechender Muskelgruppen gerechtfertigt scheint.

Die hier vorliegende Isodynamie bewährt sich auch noch in zwei anderen Beziehungen. Eine Haltung, die die Körperhälften in sehr verschiedene Tätigkeiten zwingt, hat die Neigung, entweder den Körper

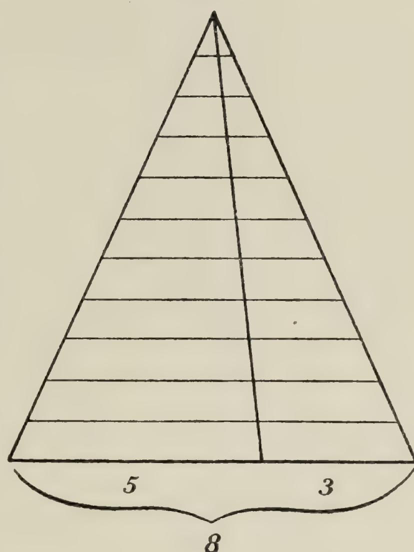
in die Primärstellung (das ist eine Stellung vorherrschender leichter Beugungen) zurücktreten zu lassen oder in die entgegengesetzte Haltung überzugehen, wie es bei Freiübungen und beim Tanz zu geschehen pflegt. In diesem zweiten Fall stellt also die Bewegung durch Abwechselung ein erneutes Gleichgewicht her, das allerdings bloß im Zeitverlauf sich geltend machen kann. Ein anderer Ausgleich vollzieht sich, wie mir scheint, nicht selten zwischen der im Kunstwerk dargestellten und der vom Betrachter in leichten Andeutungen eingenommenen Haltung. Wenn ich mich richtig beobachtet habe, so wird der Genuß manchmal durch einen Gegensatz zwischen Objekt und Subjekt erhöht: man empfindet eine bildlich dargestellte sehr energische Haltung besonders lebhaft, indem man selbst lässig steht oder sitzt, und man richtet sich unwillkürlich auf, wenn man die Statue eines gebückten Menschen sieht. Natürlich handelt es sich um ganz feine motorische Einstellungen und deshalb ist ein Irrtum nicht ausgeschlossen. Doch glaube ich bemerkt zu haben, daß das Mitfühlen gelegentlich nicht durch Nachahmung, sondern durch unwillkürliche Herstellung des Ausgleichs bedingt wird.

Wir wenden uns jetzt den Verhältnissen zu, die der vertikalen Gliederung die ästhetische Wertigkeit verleihen. Aus vielfachen Untersuchungen hat sich ergeben, daß die Einteilung einer senkrechten Linie, die den einen Teil kleiner als ein Zehntel des Ganzen macht, höchstens durch assoziative Einflüsse irgend eine Wohlgefälligkeit gewinnen kann. Die Zweiteilung, selbst wenn sie nach unserer optischen Auffassung, also mit Verkürzung der oberen Strecke, vorgenommen wird, ruft keine günstige Wirkung hervor, solange der Teilungsstrich nur die Funktion erfüllt, die vertikale Gliederung zum Bewußtsein zu bringen. Dagegen erweist sich das Verhältnis 1:2 an der einfachen Geraden für fast alle Versuchspersonen als wohlgefällig; immerhin gehen auch hier die Meinungen auseinander, indem die einen den längeren Teil oben, die anderen ihn unten wünschen. Endlich soll die Proportion nach dem goldenen Schnitt $a : b = b : (a + b)$ eine unbedingt schöne sein.

Hier müssen wir etwas länger verweilen. Seit Giotto haben die Künstler nach einem Proportionenschlüssel gesucht. Ihre unablässigen Bemühungen sind wohl verständlich. Wundervoll wäre es, wenn man Zeichnern und Malern, Bildhauern und Baumeistern einen Maßstab in die Hand geben und zu ihnen sprechen könnte: Ordne alles nach diesem geometrischen Verhältnis und du darfst mindestens dessen gewiß sein, daß keine Form in deiner Schöpfung das Auge beleidigen wird. Noch berauschender ist der Gedanke, daß alle Formenschönheit in der Natur und in den Künsten, auch in Poesie und Musik, auf der gleichen Zahlenharmonie beruhe, daß dem nämlichen großen Gesetze

untergeordnet seien: die Zentralabstände der Planeten, die Verhältnisse der Atomgewichte, die Schwingungszahlen des Durakkords, die Normalformen des menschlichen Körpers. Auch recht besonnene Forscher glauben in dem goldenen Schnitt die Hauptproportion für Menschen, Tiere und Pflanzen einerseits, Gebrauchsgegenstände, Bauten und Kunstwerke anderseits zu besitzen. Sie erklären jede Form für schön, die so gegliedert ist, daß der kleinere Teil zum größeren sich verhält wie der größere Teil zum Ganzen, also in den einfachsten Maßen $3 : 5 = 5 : (3 + 5)$. (Die beistehende Figur zeigt, wie man von einer so geteilten Grundlinie aus sich leicht andere ebenso geteilte Linien konstruieren kann.) Allerdings hat Fechner schon vor vierzig Jahren zu finden geglaubt, daß die Verhältnisse einer so gegliederten Gestalt keineswegs überall und jedermann gefallen. Er ließ den Querbalken eines Kreuzes so lange hin und her schieben, bis die gefälligste Stellung erreicht war; diese war nicht durchweg die dem Prinzip des goldenen Schnittes entsprechende. Er konstruierte zwei Rechtecke, die nicht nur beide selbst nach jenem Maßverhältnis hergestellt waren, sondern auch ihm gemäß ineinander geschachtelt wurden; anstatt den Gipfel formaler Schönheit zu bilden, sind sie den meisten Versuchspersonen gleichgültig, andern geradezu mißfällig. Bei der Ausmessung von Grab- und Schmuckkreuzen, Kästen u. s. w., denen der Verfertiger doch gewiß unwillkürlich die angenehmste Form gibt, entdeckte Fechner zahlreiche Abweichungen vom Prinzip des goldenen Schnittes. Mit Fechners Ergebnissen stimmen indessen neuere Versuche, die an einer vollständigen d. h. möglichst stetig verlaufenden Reihe von Größenverhältnissen vorgenommen wurden, nicht völlig überein: sie taten dar, daß eine vom goldenen Schnitt nicht erheblich abweichende Proportion Wohlgefallen hervorruft. Aber mit der Berechnung solcher Mittelwerte ist nur gezeigt, daß die ästhetisch wertvollen Formen innerhalb gewisser Zahlengrenzen liegen [11]). Wäre das mathematische Verhältnis der Grund unserer Freude an den Formen, so müßte es mit aller Strenge gelten: es müßten die ihm genau nachgebildeten Gliederungen die wohlgefälligsten sein und die

Fig. 2.



anderen Gliederungen umsomehr an Schönheit einbüßen, je weiter sie sich von der genannten Gleichung entfernen. In Wahrheit werden Verhältnisse gebilligt, die in einiger Entfernung um das Maßsystem des goldenen Schnittes herumliegen. Einer der besten Kenner dieser Fragen ist schließlich zu der recht unbestimmten Ansicht gelangt, daß die Bevorzugung solcher Formen nicht auf die mathematische Proportion, sondern auf den Wunsch nach einer gewissen Unterschiedenheit der Teile zurückgeht und daß »die Höhe der Ungleichheit oder Mannigfaltigkeit, die gefällt, abhangen wird von dem allgemeinen Charakter des Gegenstandes und von dem Grade der persönlichen Intelligenz und des Geschmacks.« (Witmer, *Analyt. Psych.*) Damit sind wir rettungslos in jene Unsicherheit zurückgefallen, aus der wir uns mittels des Satzes vom goldenen Schnitt erheben wollten.

Von den übrigen Bedenken, die neuerdings geäußert worden sind, kommen hauptsächlich zwei in Betracht. Die Auffassung der Maßverhältnisse ist eine verschiedene, je nachdem das Gebilde in gleich bleibender Richtung geteilt ist oder der kleinere Teil, der Minor, in einer anderen Richtung liegt als der größere Teil, der Maior. In jenem Fall, also etwa bei einer Wagerechten, kann unschwer der linke Abschnitt mit dem rechten und im gleichen Sinne der rechte, größere Abschnitt mit der ganzen Linie verglichen werden. Aber bei einem Rechteck sind nur die beiden Seiten sofort von der Wahrnehmung in ihrem Größenunterschied aufzufassen, während die Summe der Seiten nicht in dieser Weise eine gegebene Größe darstellt. — Eine zweite Schwierigkeit erwächst aus der Aufgabe, bei Teilgliedern den Maßstab von einem bestimmten Punkt aus anzulegen. Wenn man behauptet hat, am menschlichen Kopf reiche der Maior von der Mitte des Halses bis zu den Augenbrauen und von da ab der Minor bis zum Scheitel, so muß doch gefragt werden: mit welchem Recht beginnt die Messung in der Mitte des Halses? Und wie steht es mit bärtigen Gesichtern?

Allen diesen Einwendungen entzieht sich Bocheneks neues System[12]. Hier wird versucht, aus einem besonders konstruierten Rechteck durch Eintragung der Maße des goldenen Schnitts in die vier Seiten des Rechtecks und durch die lineare Verbindung der so entstandenen Punkte ein Liniennetz zu schaffen, das die Umrisse der Gestalt gewissermaßen von selbst entstehen läßt. Neben den Maßen des goldenen Schnittes werden Halbteilung, Verdoppelung und quadratische Einordnung ausgiebig benutzt, und die Unterschiede der männlichen und weiblichen Gestalt, der Ruhe und der Bewegung, des Skelettes und des Leibes, der kindlichen und der reifen Formen — um nur ein paar Beispiele zu nennen — erfahren volle Berücksichtigung. Die so ge-

wonnenen und Regeln gebenden Konstruktionen mögen für den Gebrauch des Künstlers nützlich, für die naturwissenschaftliche Erkenntnis lehrreich sein, aber sie lösen das ästhetische Problem nicht. Denn niemand kann nachweisen, welcher Zusammenhang zwischen den außerordentlich wechselnden und zusammengesetzten Maßverhältnissen

Fig. 3.

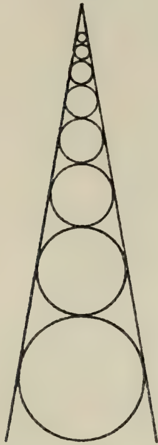
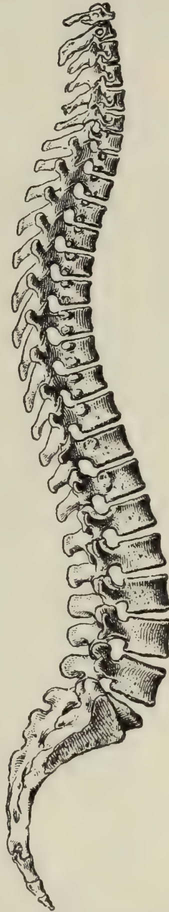


Fig. 4.

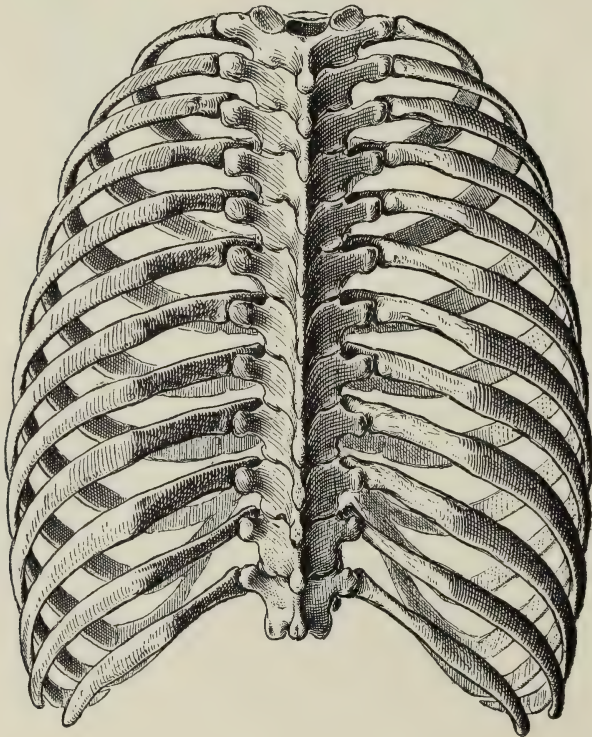


und unserer Formenfreude besteht, niemand vermag diese aus jenen wahrhaft zu erklären.

Es muß endlich noch von einer Eigenschaft des ästhetischen Gegenstandes gesprochen werden, die seine Gliederung nach beiden Raumdimensionen zu bestimmen vermag: das ist die Wiederholung. Welchen Anteil sie an dem Aufbau von Kunstwerken aller Gattungen hat, werden wir späterhin untersuchen; augenblicklich handelt es sich um die elementaren Bedingungen räumlicher Formen. Das Prinzip der Wiederholung ist uns bereits in der Symmetrie entgegengetreten. Über die Vervielfältigung des Gleichen hinaus erstreckt es aber seine Wirksamkeit, indem es durch eine gesetzmäßig abstufende Wiederholung von nur ähnlichen Teilgebilden das ästhetische Wohlgefallen hervorruft. Die obenstehende Zeichnung 3, die auch als horizontal verlaufend zu betrachten sich empfiehlt, macht das Gesetz an einem einfachen Beispiele deutlich. Der stetige Vorgang des Sichausbreitens oder Sichverjüngens, das durch die Schenkel des Winkels festgelegte Anwachsen oder

Abnehmen der Teilgrößen führt zu einer Wiederholung, die keine wörtliche sein kann. Sobald nun eine Grundform des Gegenstandes in solcher freieren Art sich wiederholt, entsteht eine ästhetisch wertvolle Gliederung: ich erinnere an Wirbelsäule und Rippen (Fig. 4 u. 5), Flügel und Tannenzapfen, an die Struktur eines Baumblattes und die zahllosen Anwendungen in der Bildkunst. Überall ist damit noch etwas weiteres gewonnen, nämlich eine gefallende Begrenzungslinie. Der Rahmen für jede nach unserem Prinzip gestaltete Figur wird, auch

Fig. 5.



wenn der Inhalt daraus entfernt ist, niemals mißfällig und oft wohlgefällig werden. Die Hilfeleistung der sich wiederholenden Teile kommt auch dem Umriß zu gute.

Begrenzungslinien besitzen eine Bürgschaft der ästhetischen Wertigkeit, indem sie einer wohlgegliederten Gestalt den festen Halt verleihen. Ein Kontur gewinnt Folgerichtigkeit und Wohlgefälligkeit durch das, was er umschließt, durch die von Punkt zu Punkt fortleitende und von der Struktur des Inhalts bedingte Gesetzmäßigkeit. Die innere Gliederung erwirkt die äußere Form. Hiermit erweist sich die von innen her bestimmte Einschlußlinie als Sonderfall der allge-

meinen Abhängigkeit der Form von der Funktion. Eine kurze Abschweifung auf andere Gebiete wird den Gedanken verständlich machen. Wenn die Extremitäten der Tiere sich in den drei Formen der Flosse, des Fußes und des Flügels entwickeln, je nachdem die Tiere im Wasser, auf dem Boden oder in der Luft leben, so sind diese Formen ein Erzeugnis der Funktion. Da nun manche Teile unseres Körpers genau die gleiche Aufgabe erfüllen wie gewisse mechanische Gebilde, so müssen sie mit diesen in der durch die Verrichtung geforderten Form übereinstimmen. Der Oberschenkelknochen, der stärkste und längste Röhrenknochen des menschlichen Skeletts, hat für seine Hauptbeanspruchung, diejenige beim Stehen und Gehen, die Architektur eines kranartig tragenden Balkens. Die Knochenbälkchen in seiner schwammigen Substanz stimmen der Richtung nach genau überein mit den Zug- und Drucklinien im belasteten Kran. Dasselbe Gesetz bewährt sich hier wie bei den Bauwerken der Ingenieure, bei der St. Peters-Kuppel in Rom (nach der Berechnung eines französischen Mathematikers aus dem 18. Jahrhundert) und bei den (mit Bewußtsein zuerst von Georg von Reichenbach so konstruierten) physikalischen und Meßinstrumenten: es wird durch den Bau des Knochens die zweckmäßigste Form mit dem geringsten Materialaufwand erreicht; und da auch das letzte Bälkchen, die Abgrenzung des ganzen Bälkchensystems, d. h. die äußere Gestalt des Knochens, der Funktion dient, so hat der Knochen eine funktionelle Gestalt [13]). Ähnlich so sind alle ästhetisch zulässigen Einschlußlinien von der Wirksamkeit des Eingeschlossenen abhängig und zwar von dessen Aufbau, sei er nun mechanisch bedingt oder bloß von anderen Formgesetzen beherrscht.

Die Bedeutsamkeit, die der eingeschlossene Raumteil überhaupt für die lineare Abgrenzung besitzt, ergibt sich aus folgendem kleinen Versuch. Man zeichne zweimal die Umrisse einer menschlichen Gestalt auf Papier und schneide das eine Mal die Figur sorgfältig aus: in diesem Falle wird sie nicht aufgefaßt. Die Konturen sind die gleichen, aber wo wir eine Lücke vor uns haben, da erkennen wir sie nicht; erst wenn die Lücke mit schwarzem Papier ausgefüllt, zu einer Silhouette verwandelt, also für den Blick ein Halt geschaffen wird, dann tritt die ästhetische Apperzeption wieder ein. Daraus scheint doch hervorzugehen, daß der Rauminhalt mindestens als eine irgendwie beschaffene Masse uns entgegentreten muß, um den Begrenzungslinien eine Wirksamkeit zu sichern. Aus dem gleichen Grunde macht die Hälfte eines Achtecks einen unvollständigen und mißfälligen Eindruck, obwohl die Linien in guter Ordnung zueinander stehen. Das zentrale Sehen ist in dem Maße ausgebildet, daß wir an Stelle der Umrißlinien (etwa von Auge, Nase und Mund) unwirk-

liche, höchst stilisierende Mittellinien setzen und damit den lebhaftesten Eindruck erzielen können. Man betrachte die drei Figuren des Humbert de Superville, die Ruhe, Traurigkeit und Freude ausdrücken.

Fig. 6.

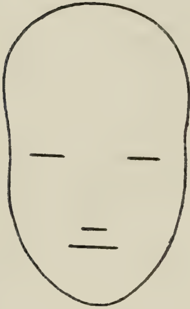


Fig. 7.



Fig. 8.



Wir ziehen jetzt die Folgerung aus dem, was wir ermittelt haben. Da die Begrenzungslinien objektiv bestimmt sind durch Inhalt, Funktion und Gliederung des Eingeschlossenen und da jede Gestalt zentral betrachtet wird, so ist der ästhetische Wert des Umrisses aus diesem selbst und ausschließlich nicht abzuleiten. Die übliche Theorie, die es trotzdem versucht, scheint aber nicht nur unvollständig, sondern auch für sich beurteilt anfechtbar zu sein. Sie geht aus von der Abmessung eines durch keine Linie verbundenen Punktabstandes. Wenn das Auge die Strecke zwischen zwei Punkten durchlaufen soll, so wählt es nicht den kürzesten Weg der Geraden, sondern beschreibt eine schwach gekrümmte Bogenlinie. Demgemäß sind solche Bogenlinien, wo auch immer sie in Kunst und Natur auftreten, die wohlgefälligsten, denn sie entsprechen der natürlichen, ungezwungenen Bewegung des Auges. Aus demselben Grunde erklärt sich, daß wir lange, namentlich horizontale Linien nicht als völlig gerade sehen. Eine Wagerechte z. B., die über dem Blickpunkt liegt, erscheint an den Enden als leicht nach unten gebogen; wenn sie unter dem Blickpunkt liegt, scheint sie an den Enden ein wenig aufzusteigen. Am deutlichsten bemerkt man es, wenn die Linien an den Häuserfassaden durch Beleuchtung hervorgehoben sind: hier wird der optische Eindruck der Krümmung so stark, daß selbst das Wissen von der Geradlinigkeit und Gleichläufigkeit dagegen nicht aufzukommen vermag [14]).

Zugegeben, alles dies verhalte sich so. Unter der Annahme, daß es den ästhetischen Wert bedinge oder wenigstens berühre, müßten dann bei großen Gegenständen die geraden Linien vermieden und nur bei kleinen verwendet werden. In Wahrheit benutzt die Baukunst mit Vorliebe lange gerade Linien und die Keramik benutzt Kurven. Also

können jene optischen Täuschungen von keinem Einfluß auf die Wohlgefälligkeit sein; aus der natürlichen Bewegung des Auges läßt sich die formale Schönheit von Umrissen nicht begreifen. Rechtwinklige Verbindungen, die der spontanen Blickwanderung so völlig entgegen sein sollen, haben im großen wie im kleinen Maßstab die Fähigkeit, ästhetische Lust frei zu machen. Kurz, diese Theorie ist nicht bloß durch die früher vollzogenen Überlegungen zu ergänzen, sondern überhaupt zu verwerfen.

3. Rhythmus und Metrum.

Rhythmus und Metrum sind zwei objektive Eigenschaften eines ästhetisch wertvollen Vorgangs. Als solche, und nur als solche, werden sie in diesem Abschnitt behandelt. Auszugehen ist vom Rhythmus, als von dem umfassenderen Begriff; und zwar von der nur scheinbar einen Umweg bedeutenden Frage: unter welcher Bedingung sicher kein Gefühl des Rhythmus entsteht.

Ein gleichmäßig fortdauernder Ton führt nicht zu rhythmischer Auffassung. Das kann einen doppelten Grund haben. Entweder vermissen wir die Zeiteinteilung oder es fehlt uns der Betonungsunterschied, denn diese beiden Merkmale sind uns von den rhythmischen Gebilden her bekannt. In der Tat, ein unveränderlich liegender Klang nötigt uns ebensowenig zu einer Zeitvorstellung wie das Papier, das wir vor uns sehen. Er muß in Stücke zerbrochen, seine Linie muß in Punkte aufgelöst werden, so daß leere Momente oder Pausen entstehen: alsdann tritt das Zeitbewußtsein in seine Rechte und nun entwickelt sich auch ein Rhythmus. Obwohl nämlich die einzelnen Stücke des Klanges keinerlei Unterschied in der Betonung zeigen, werden sie subjektiv, vom Hörer aus mit Akzenten versehen. Der Versuch kann jeden Augenblick darüber belehren, daß gleichmäßig starke Schalleindrücke auf die Dauer nicht als solche gehört, vielmehr in eine regelmäßige Folge von stärkeren und schwächeren Lauten umgewandelt werden. Voraussetzung ist nur, daß die Pausen eine gewisse Zeitlänge haben, die sie weder nach oben noch nach unten überschreiten dürfen: sind sie zu lang, so versagt sich uns die Zusammenfassung der Töne, sind sie zu kurz, so wird die gesetzmäßige Folge subjektiver Betonungen unmöglich. Es scheinen demnach zeitliche Verhältnisse im Gegenstand die unerläßliche Vorbedingung für den Rhythmus zu sein.

Wenn wir in den konstanten Ton Intensitätsunterschiede einschalten, so kann es auf zweifache Weise geschehen. Die eine Art liefert uns

kein Ergebnis: Ein stetig erfolgendes Anwachsen und Abnehmen, das für seinen Rundlauf geraume Zeit braucht, führt nicht zu einer rhythmischen Gliederung. Der Ton wird durch Steigerung und Rückgang zwar objektiv und in seiner ästhetischen Bedeutung erheblich verändert, aber keineswegs zu einem rhythmischen Gebilde gemacht. Verfahren wir also auf andere Art. Wir lassen die Stärkeunterschiede ohne ausgleichenden Übergang aufeinander folgen, wie Geiger bei einer bestimmten Vorübung zum Staccato zu tun pflegen. Durch den Gegensatz dieser unvermittelten Betonungsverschiedenheiten desselben Klanges entsteht Rhythmus. Obwohl nämlich der Klang ununterbrochen fortdauert, glauben wir doch Pausen zu hören — wie oft und an welcher Stelle ist nebensächlich, genug, wir machen subjektive Einschnitte und gewinnen auf diese Art die rhythmische Gliederung. Es scheinen demnach dynamische Verhältnisse die notwendige Unterlage zu bilden.

Nach den Erfahrungen der ersten Gruppe wäre Rhythmus zu bestimmen als eine Folge von Zeitabschnitten, die aus psychologischen Gründen zu einem Betonungssystem wird; nach den anderen Beobachtungen als eine Folge von Gewichtsverschiedenheiten, die aus sich selber heraus das Bewußtsein einer zeitlichen Bewegung gegenseitiger Ergänzung zu stande bringt. In unserem Verhältnis zur Musik gibt es Augenblicke, wo dieser Gegensatz eine mehr als theoretische Bedeutung erlangt. Der Orgelspieler hat keine Möglichkeit, die Intensität der Töne (etwa durch den Anschlag) abzustufen, sondern kann eine solche Abstufung lediglich durch Wechsel von Tonqualität und Klangfarbe vortäuschen. Trotzdem fügen wir auch hier die Betonungen zur zeitlichen Ordnung hinzu. Anderseits ist — wenigstens für mich — Palästrinas vielstimmige Gesangsmusik ein so zeitloses, von jeder Bindung an Takt und Metrum freies Gebilde, daß der geregelte Zeitverlauf erst aus den Betonungen, namentlich aus dem Eintreten neuer Stimmen sich erschließen läßt. Im allgemeinen indessen hangen Zeit-Rhythmus und Betonungs-Rhythmus eng zusammen; welcher von beiden als der ursprüngliche anzusehen ist, läßt sich durch die systematische Betrachtung mit unbedingter Sicherheit nicht ausmachen. Wenn die Theoretiker sich gewöhnlich zu Gunsten des Zeitmoments entscheiden, so tun sie es unwillkürlich deshalb, weil die relative Zeitdauer wenigstens in der Tonschrift genau bestimmbar ist, während das Stärkeverhältnis weder in Musik noch in Poesie mit entsprechender Schärfe festgelegt werden kann. Zweckmäßiger scheint es, die zeitliche Ordnung und die Akzentuierung als gleichwertig zu behandeln.

Begrenzte Zeitteile samt verschiedenen Betonungsgraden sind auf

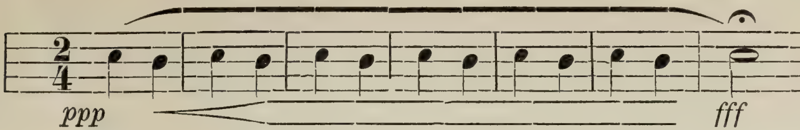
unserem Gebiet mit demjenigen Faktor der Raumgegenstände ästhetischer Beschaffenheit zu vergleichen, den wir als die Einschlußlinie bezeichnet haben. Die rhythmische Einschlußlinie besteht in einfachen Geräuschen; sie gewinnt eine körperhafte und im höheren Sinn proportionierte Form erst durch Ausfüllung mit Klängen oder Worten, d. h. mit Elementen der Musik und der Sprache. Wir nennen diesen Rahmen, in den das doppelte Material eingepaßt werden kann, das Metrum.

Das Metrum ist nach zwei Richtungen veränderlich. Denken wir es uns durch Schläge angegeben. Offenbar entsteht dann durch Abwechslung von starken und schwachen Schlägen eine Mannigfaltigkeit. Im weiteren Sinne des Wortes kann freilich schon die einfache Wiederholung desselben Stärkegrades als eine extensive Mannigfaltigkeit gelten, und da wir wissen, daß die bloße Wiederholung ästhetisch wirksam zu werden vermag, so muß sie hier ausdrücklich ausgeschlossen werden. Eine andere Richtungsmöglichkeit liegt vor, sobald in gleicher erheblicher Abstufung die Stärkegrade vom schwächsten bis zum stärksten empor- oder umgekehrt hinabschreiten. Auch dies gesetzmäßige An- und Absteigen über eine von der Unterschiedsempfindlichkeit bestimmte Anzahl von Stufen hinweg (symbolisiert durch die Reihe a b c d e f . . .), entspricht nicht der metrisch-dynamischen Veränderlichkeit. Vielmehr handelt es sich nur um folgende Regelmäßigkeit: Starke und schwache Schläge wechseln ab und dieser Wechsel wiederholt sich (ab ab ab . . . oder abb abb abb . . . oder aab aab aab . . . bis zu einer uns noch unbekannten Grenze der Zusammensetzung). Die einfachsten Formen dieser dynamischen Regelmäßigkeit sind ohne Zweifel die folgenden: ♫ ♫ oder anders geschrieben ⏑́ ⏑ ⏑ ⏑́. Darf man den Beobachtungen an Kindern trauen, so ist der Mensch für die erste Form, den Trochäus*), am frühesten und sichersten empfänglich. Jedenfalls haben die beiden entgegengesetzt geschwungenen metrischen Linien des Trochäus und Jambus schon vor ihrer Ausfüllung mit Klängen oder Worten einen Gefühlscharakter, der zu Kunstzwecken ausgenutzt werden kann. Das fallende Metrum, das von der Betonung zur Nichtbetonung übergeht, macht den Eindruck einer straffen Ordnung, während das steigende Metrum etwas Erregendes an sich hat. Durch Verdoppelung der unbetonten Schläge (♪♪♪ ♪♪♪) verstärkt sich diese Eigenschaft. Namentlich der Anapäst ⏑ ⏑ ⏑́ wirkt in unverkennbarer Art, gleichsam

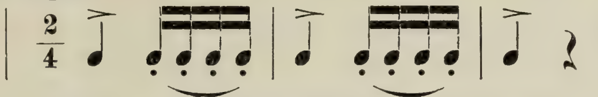
*) Von der Kürze und Länge der Silben im antiken Versmaß wird bei der Verwendung dieser Bezeichnungen abgesehen.

wie ein Angriff. Wo in altdeutschen Versen noch mehr als zwei tonfreie Silben dem Akzent vorausgehen, da ist es als ob jemand vor dem entscheidenden Sprung einen Anlauf nimmt oder als ob aus einem Wettergrollen ein Donnerschlag hervorgeht. Indessen schon bei dem dreischlägigen Schallmetrum wirkt der dritte Schlag, wenn auf ihm der Ton liegt, wie die Vollendung eines Beginnens oder wie die Erlösung aus einer Ungewißheit.

Die andere Veränderlichkeitstendenz des Metrums ist die zeitliche. Denken wir uns die Teile des Metrums durch gleich starke und gleich beschaffene Töne angedeutet, so kommt eine Unterscheidung in sie hinein, indem sie eine verschiedene Dauer erhalten. Ein solcher Quantitätswechsel mag ohne jede Betonung stattfinden. Natürlicher jedoch ist die Vereinigung beider Belebungen, so daß die Indifferenzlage zugleich in der Richtung der Betonung und der Verlängerung verlassen wird. Aus 2/4 ♩ ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 | wird leicht 3/4 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥. |
In diesem Beispiel sind wohl die Zeitmaße verschoben, aber die Ikten geblieben. Wir entnehmen daraus, daß die Taktänderung (von 2/4 zu 3/4) wenig besagt, solange die metrischen Akzente nicht geändert sind. Ein dritter möglicher Fall besteht in dem Widerstreit zwischen Dauer und Betonung, etwa folgendermaßen: ♩ 𝅗𝅥 oder 𝅗𝅥 ♩. In allen drei Fällen kommt es auf die absolute Zeitdauer des metrischen Gebildes gar nicht an; die verwendeten Notenzeichen mag man sich in so langsamem oder so schnellem Tempo denken, daß gerade noch die Beziehungen untereinander deutlich bleiben. Aber die Frage, wieviele solcher relativen Beziehungen ästhetisch erfreulich sind, muß aufgeworfen werden. In den Notenbildern der Musik haben wir die Antwort für die Zeitwerte. Für die Betonungsverhältnisse indessen geben uns weder Musik noch Poesie eine in festen Symbolen unzweideutig niedergelegte Auskunft. Nach der üblichen Theorie sind die verwertbaren Beziehungen der Akzentstärke viel geringer an Zahl als die Zeitmaßbeziehungen — sofern diese gleichgesetzt werden dürfen mit allen in der Musik vorkommenden Zerlegungen einer ganzen Note —, denn sie sollen nur die Abstufung von nichtbetonten, schwach, mittelstark und sehr stark betonten Werten zulassen. Ferner wird angenommen, daß die Metrik zwischen zwei Betonungen höchstens zwei unbetonte Schläge, niemals mehr verstattet, folglich ist die erreichbare obere Grenze dieses Gebilde: ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪. Beide Behauptungen scheinen jedoch mit der lebendigen Musik nicht in Übereinstimmung. In der einfachen Folge



kommen mehr als die üblichen vier Stärkegrade zur Verwendung, wobei das zweite Viertel jedes Taktes deutlich schwächer bleibt als das erste und die ganze Phrase als eine Einheit aufgefaßt wird. Ebenso widerspricht es den Erfahrungen der Tonkunst sowie der Verskunst, daß nur zwei schlechte Teile zwischen zwei guten Teilen stehen könnten. Im Auftakt altdeutscher Verse finden sich, wie erwähnt wurde, viele unbetonte Silben nacheinander und in der musikalischen Figur



spielt und hört man die Sechzehntel als gleichmäßig unbetonte oder schwach betonte Werte.

Die rhythmische Einschlußlinie oder das Metrum, d. h. eine Anzahl begrenzter und verschieden betonter Zeitteile wird in der Tonschrift unserer Musik durch Takte dargestellt. Diese Darstellung (die schon oben einmal leicht eingeschränkt wurde) ist nicht vollkommen zuverlässig, weil nach der uns geläufigen Übung der volle Takt stets mit der stärksten Betonung beginnt. Darnach würde es so aussehen, als ob es nur fallende Metra gäbe, denen unter Umständen ein Auftakt vorausgeschickt ist. In Wahrheit muß, wer nicht vom konventionellen Schriftbild, sondern vom hörbaren Vorgang ausgeht, ohne Zaudern feststellen, daß auch in der Musik ganz echte steigende Metra zu finden sind. Ja, es ist keine Frage: die vom leichten zum schweren Schlag aufsteigende metrische Gruppe (♪ ♩ oder in Taktform 2/8 𝄾 ♪|♪ 𝄾) ist die bei weitem wirksamere, weil die Bewegung darin schnell ihren Höhepunkt erreicht und mit ihm abschließt. Der Charakter einer Einheit kommt dieser Form im höheren Grade zu als der anderen. Wenn die Notierung in Takten bloß fallende Metra kennt, so erklärt es sich daraus, daß bei jeder Verlangsamung der Zeitteile — es werden z. B. aus den Achteln Viertel oder eine zweite langsamer schreitende Stimme tritt hinzu — die Veränderung bei dem guten Taktteil einsetzen muß. Die Takte sind aber im Grunde nichts als ein Hilfsmittel für die Niederschrift. Freilich, die musikalische Erziehung und gewisse Notwendigkeiten des Zusammenspiels machen mehr daraus. Für uns stehen die Takte doch nicht bloß auf dem Papier: wir hören, wann das erste und wann das dritte Viertel im Viervierteltakt erklingt, wir empfinden eine gewisse Unruhe, so oft ein

unbekanntes Musikstück seine Taktgliederung nicht gleich zu erkennen gibt, sei es weil es in einer nicht gewohnten Taktart geschrieben ist oder weil rhythmische Komplikationen anfänglich den Takt verdecken. Ist aber der Takt erfaßt, so wird er auch bald automatisiert und das Bewußtsein von der Aufmerksamkeit auf ihn befreit. Eine mechanische Fußbewegung und ein lautloses Zählen sind die gebräuchlichen und selbst von Musikern nicht verschmähten Mittel; Dirigenten, die mit der einen Hand die rhythmische Kurve beschreiben, schlagen manchmal zu gleicher Zeit mit der anderen Hand oder dem Fuß den Takt.

Die Verskunst benutzt keine Taktstriche und folgt nicht der durch Taktzeichen veranlaßten Einschränkung des Metrums auf den fallenden Typus. Hat sie nun wenigstens überall ein Metrum? Für den deutschen Vers hat man eine Unterscheidung einzuführen versucht. Solche Verse — so heißt es —, die mit der Musik im Bunde sind, namentlich die gesungenen oder geträllerten Kinderverse, nehmen an der metrischen Bestimmtheit der Schwesterkunst teil; sie werden skandiert. Von diesen kleinen und vulgären Gebilden weicht die Kunstpoesie jedoch ab: die Kunstpoesie kennt nicht Glieder von zahlenmäßig bestimmbarer Zeitdauer und einer fast berechenbaren Druckabstufung, sondern sie rezitiert ihre Verse anstatt zu skandieren, sie enthält Sprechverse an Stelle der Gesangverse. Es gibt wohl Größenunterschiede, aber sie sind so verfließender Art, daß sie lediglich durch die folgenden beiden Symbole sich andeuten lassen: $\overline{♩}$ Viertelnote, vermehrt um ein Unbestimmtes; $\breve{♩}$ Viertelnote, vermindert um ein Unbestimmtes. Die entgegenstehende Theorie betrachtet den Unterschied des Skandierens und Rezitierens als eine Angelegenheit des Vortrags, die als solche mit der objektiven metrischen Form nichts zu tun hat. Tausend Möglichkeiten gibt es, angefangen von dem einfältigen Taktsprechen des Schülers bis hinauf zu der ganz freien Deklamation des »modernen« Schauspielers. Aber sie bestehen eben überall, sowohl gegenüber dem Abzählverschen der Kinder als auch gegenüber »Wanderers Nachtlied«. Diese Vortragsverschiedenheiten ändern nichts an der wirklichen Beschaffenheit der poetischen Form, sie sind vielmehr ihre subjektiven Deutungen. Ich kann ein Gedicht so sprechen, daß jede Länge und jede Betonung scharf herausgehoben wird, und anderseits auch so, daß diese Werte vollständig verschwinden — deshalb gehört doch das Gedicht nicht gleichzeitig zum Gesangvers und zum Sprechvers!

Die Gründe vermögen wohl zu überzeugen, und sie legen die Auffassung nahe, daß jedes poetische Erzeugnis im Gegensatz zur Prosa sein Metrum besitze. Wie sollte sonst die reimlose Poesie gegen die

Prosa abgegrenzt werden können? Ist ferner nicht alle Poesie ursprünglich ein streng metrischer Chorgesang einer Horde von Naturmenschen gewesen? Sollte schon vor den Zeiten der ältesten uns aufbewahrten germanischen Dichtkunst jede Erinnerung an die Nahrung spendende Wurzel der Poesie verschwunden gewesen sein? Selbst wenn wir uns auf eigene Erfahrungen beschränken wollen, so tritt uns als ein Beweis die Tatsache entgegen, daß gerade die besten Sprecher bei aller sinngemäßen Freibeweglichkeit des Vortrags den metrischen Aufbau der Verse durchklingen lassen. Und auch aus einer ganz willkürlichen Deklamation hören wir das objektiv vorhandene Metrum heraus, gleichwie das geübte Ohr den Takt eines Tonwerks sich herzustellen weiß, obwohl der Spieler die Zeitmaße bald dehnt, bald verkürzt, die Betonungen bald hervortreibt, bald fallen läßt. Gerade dieser Widerstreit zwischen der festen rhythmischen Einschlußlinie und der unabhängig wechselnden Vortragsbewegung gibt der musikalischen und der poetischen Strophe den Reiz höchster Lebendigkeit. Jede Tempoverschiebung ändert die Zeitwerte, aber sie läßt die metrische Struktur unberührt: sie macht den Vierviertelakt so schnell wie den Zweivierteltakt, ohne daß der eine mit dem anderen verwechselt würde, sie läßt den einen Vers doppelt so rasch sprechen als den anderen, ohne daß aus Anapästen Jamben, aus steigenden Metren fallende entstünden.

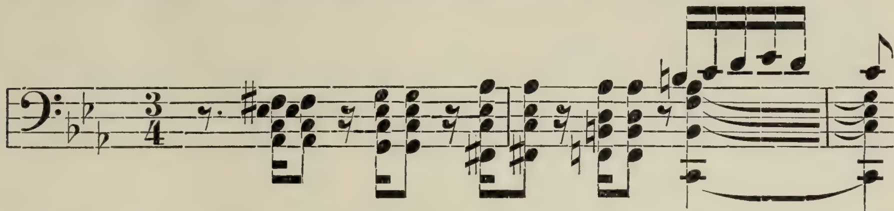
Jetzt endlich sind wir zur Prüfung der Frage berechtigt, was da wird, wenn musikalische Klänge oder Worte in die metrische Außenform eingesenkt werden. In beiden Fällen tritt zu den zeitlichen und dynamischen Verhältnissen eine Mannigfaltigkeit von Klängen verschiedener Höhe und Färbung. Die Klangfarbe, die zur sinnlichen Schönheit des ästhetischen Gegenstandes so erheblich beiträgt, hat für den Rhythmus keine Bedeutung. Die Tonhöhe kommt für den rhythmischen Aufbau im kleinen wie im großen ganz wesentlich in Betracht, doch nur in der Musik. Denn die philologische Unart, immerfort von Hochton und Tiefton zu sprechen, darf nicht zu der Ansicht verleiten, als ob in unserer gegenwärtigen Verskunst die wechselnde Stimmlage einen gesetzmäßig auftretenden Anteil am rhythmischen Eindruck hätte; ihre Bedeutung ruht vielmehr im Ausdruck der Affekte. Allein der Hauptunterschied des musikalischen und des sprachlichen Stoffs wurde noch nicht berührt: die Tatsache, daß Klänge sich jeglicher metrischen Verwendung willig fügen, während einsilbige Wörter durch die Länge ihrer Vokale, mehrsilbige außerdem durch ihre Betonung in sich selber schon die Elemente eines rhythmischen Gefüges tragen. Der Dichter steht daher vor der Aufgabe, zwischen dem Wortrhythmus und dem Rhythmus des Versschemas die wohlgefälligste

Verbindung herzustellen. Ein ausnahmsloses Zusammenfallen von Wort- und Versfuß wirkt eintönig und beschränkt den Dichter nutzlos in der Wahl der Worte; wie nun aber im einzelnen verfahren wird, um diesen Bedenken zu entgehen, der Sprache nicht Gewalt anzutun und dem Metrum genügenden Einfluß zu belassen, das haben Literaturgeschichte und spezielle Poetik zu zeigen. Eine letzte Schwierigkeit entwickelt sich aus der gedanklichen Zusammengehörigkeit mehrerer Worte, die jedes Zerrissenwerden verbietet, Unterordnung unter eine Atemeinheit fordert und merkliche Abtrennung von dem nächsten Sach- und Satzzusammenhang verlangt. Die Lösung des Problems erfolgt durch die Cäsur. Wo das Versgefüge bestimmte Cäsurstellen hat, da muß der Dichter seine Sätze und Satzteile nach ihnen richten; in den meisten Versen bleibt glücklicherweise die Wahl der Stelle offen. Der volle Eindruck des Gedichtes rührt davon her, daß alle kleinen und großen, äußeren und inneren Synthesen zu einer umfassenden Einheit verschmelzen.

Wir nennen die soeben berührten Zeit- und Betonungsverhältnisse von Worten und Sätzen den sprachlichen Rhythmus (im engeren Sinne). Dieser Rhythmus hat sich also mit dem metrischen Schema auseinanderzusetzen. Oder anders ausgedrückt: der metrische Rahmen wird mit einem bereits rhythmischen Material ausgefüllt. Oder in der bei den Raumgestalten verwendeten Redeweise, aber mit Umkehrung des Folgeverhältnisses: in die Begrenzungslinie treten proportionierte Inhalte ein.

Sind nun vielleicht auch die von der Musik dem Metrum einzupassenden Klangfolgen bereits rhythmisiert? Besteht wenigstens ein vom Metrum unabhängiger Rhythmus? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. Jede in synkopierten und ähnlichen Bildungen ververlaufende Melodie spricht ein lautes Ja, denn sie zeigt einen ihr innewohnenden Rhythmus, der an sich gar nichts mit dem Metrum zu schaffen hat. Der Kern eines musikalischen Gedankens ist ein rhythmisches Motiv; dieses Motiv, dem natürlich die Gestaltqualität durch verschiedene Tonschritte alsbald verliehen wird, hat Anfang, Mitte und Ende ohne jede Rücksicht auf die metrischen Einheiten. In unserer Notenschrift wird es höchst unzulänglich angedeutet, da der Tonsetzer sich darauf verläßt, daß die innere Logik des Motivs dem Vortragenden und dem Genießenden von selbst zum Bewußtsein kommt. Das kleinste rhythmische Motiv entspricht dem Rhythmus eines Wortes, etwa ♪♪♪ (3) ♩ dem Worte »Metaphysik«. Größere musikalische Phrasen haben in sich einen Zusammenhang, der dem eines Satzes in der Sprache zu vergleichen ist. In Liszts sinfonischer

Dichtung »Hunnenschlacht« werden die zu Pferde heranstürmenden und dann blitzartig in die feindliche Masse hineinfahrenden Hunnen durch folgende, rhythmisch scharf ausgeprägte Figur gemalt:



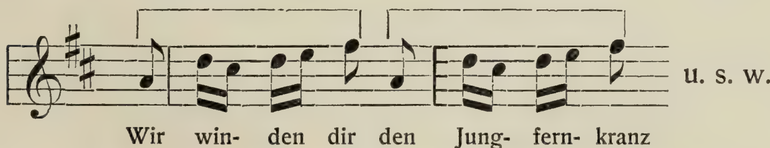
Dieser Rhythmus lebt sich aus in Freiheit von Takt und Metrum, so wie der lyrische Gefühlszusammenhang nicht Sklave der Verszeile ist.

Alle bisher einzeln besprochenen Faktoren verknüpfen sich miteinander in Arie und Lied. Musikalisches und sprachliches Metrum, Motivrhythmus und Satzrhythmus gehen die verwickeltsten Verbindungen ein. Am einfachsten liegt es beim Reigen und dem davon abstammenden Kinderlied, beim Gesang der Naturmenschen und beim Volkslied. Hier nämlich tritt uns der Regel nach eine metrische Gesangsmusik entgegen. Weiterhin überblickt man leicht, daß die Verszeilen, so oft sie sich mit einer inhaltlichen Einheit des Gedichtes decken, ihren natürlichen Ausdruck in einem rhythmischen Motiv finden, das aber seinerseits von Takt und Metrum abweicht. So verhält es sich beispielsweise mit den beiden Arien »Keine Ruh' bei Tag und Nacht« und »In diesen heil'gen Hallen«. Wollte man sie taktmäßig singen, so würde der Text folgendermaßen sich darbieten:

Keine Ruh' bei Tag und
Nacht, nichts was mir Vergnügen
Macht, schmale Kost und wenig
Geld, das ertrage, wem's gefällt.

In diesen heil'gen Hallen kennt
Man die Rache nicht, und
Ist der Mensch gefallen, führt
Tugend ihn zur Pflicht.

Ein weiteres Beispiel:



Das rhythmische Motiv deckt sich nicht mit dem Metrum; die Versmetrik zeigt zwei jambische Dipodien. H. Rietsch bemerkt dazu: »Wort- und Versfüße verhalten sich wie folgt: Wir win—den dir—

den Jung—fernkranz. Die Dipodie fällt also je mit dem rhythmischen Motiv zusammen, im großen ganzen auch der Wortfuß.« Übrigens ist gerade die Tatsache, daß die Silben in »winden« und »Jungfern« auf je zwei Noten verteilt werden, ein Hinweis auf eine Fülle von Ausgleichsmöglichkeiten. So erklären sich die sogenannten ungleichen Strophen im Ludwigslied und in den Leichen unschwer daraus, daß etwa die erste Zeile der kürzeren Strophe zweimal gesungen und auf solche Art die Gleichheit der Strophen im musikalischen Vortrag hergestellt wurde.

Die ausgedehnteren rhythmischen Einheiten erhalten ihre Wirksamkeit, indem alle in ihnen unterscheidbaren Glieder aufeinander bezogen und von der Erinnerung festgehalten werden. Dasselbe gilt von den Metren. Metren wie Rhythmen werden, wenn sie noch nicht bekannt sind, erst durch Wiederholung in ihrer Ganzheit verständlich. Sie entstehen nicht durch Zusammensetzung, sondern ergehen sich in Auseinandersetzung, sie bilden sich nicht durch Gruppierung von Atomen, sondern differenzieren sich in Einzelmomente. Wenn wir die gebräuchliche Theorie ernsthaft bis zum Äußersten treiben wollten, so würde des Dichters Tätigkeit der eines Maurers gleichen, der Stein auf Stein setzt. Der Dichter begänne sein Werk mit den Elementen, nämlich mit den Lautgruppen, die unmittelbar als Einheiten empfunden werden, d. h. mit den Silben. Aus Silben setze er Versfüße (und Worte) zusammen. Sie nun würden als das Mannigfaltige zu dem Einheitsbezug der Verse, die Verse zur Strophe, die Strophen zum Gedicht vereinigt. Diese Konstruktion entspricht jedoch in der Hauptsache weder dem Vorgehen des Künstlers noch dem Gefühl des Genießenden. Die Individualität oder Unteilbarkeit des Ganzen kommt nicht genügend zu ihrem Recht. Was der Wissenschaft als ästhetischer Gegenstand gegeben ist, das ist die Totalität. Wir müssen sie freilich zergliedern, dürfen aber nicht aus dem Auge verlieren, daß wir mit der Zerlegung immer weiter vom Konkreten ins Abstrakte, vom Wirklichen ins Erschlossene geraten. Die Erkenntnistheorie hat längst eingesehen, daß nicht die Eigenschaften des Dinges die Wirklichkeiten sind, aus denen es sich zusammensetzt, sondern daß vom Dinge ausgegangen werden muß; die logische Elementarlehre beginnt nicht mehr mit den Begriffen, sondern mit dem Urteil. Demgemäß könnte eine ausgeführte Lehre von der Rhythmik bei der Periode (Strophe oder musiktheoretisch Phrase) einsetzen, dann zu der tieferstehenden Einheit der Reihe (Vers oder Absatz) fortschreiten und beim »Fuß« enden. Bei solcher Behandlung würde dem Umstand besser als bisher Rechnung getragen werden, daß wir über ein metrisches Gebilde immer erst nach seiner Vollendung im klaren sind. Beginnt ein jambischer Vers, so können

wir nicht wissen, ob er ein Drei- oder Vierfüßler oder ob er ein Senarius oder ein Octonarius werden wird; vorzeitiges Abbrechen der längeren Reihe ergibt — vorausgesetzt, daß diese Reihe die erste ist — keine Verstümmelung, sondern eben nur die kürzere Form. Wenn der Restbetrag sich nicht einstellt, so wird anders vereinheitlicht. Deshalb hat der Reim seinen Platz am Ende, denn er betont aufs Glücklichste die Schlußkraft dieser Stelle.

Aber diese Dinge im einzelnen zu verfolgen scheint nicht nötig, da uns hier nur die allgemeine rhythmische Beschaffenheit des ästhetischen Gegenstandes kümmert. Ergänzungen werden sich bei der Behandlung der rhythmischen Gefühle und später an verschiedenen Punkten der allgemeinen Kunstwissenschaft einstellen[15]).

4. Größe und Grad.

Wie alle Wirklichkeit, so ist auch die ästhetische ein undefinierbares Zusammen von qualitativen und quantitativen Bestimmtheiten. Keine Eigenschaft an einem Kunstwerke entbehrt einer Größe oder Stärke, und diese wiederum sind unter allen Umständen an Qualitäten gebunden. Dennoch vermag die wissenschaftliche Abstraktion zu trennen, was tatsächlich für- und miteinander da ist. Der Formalismus hat daher seit langer Zeit die Größe- und Stärkeverhältnisse innerhalb von Kunstwerken untersucht. Für diesen Standpunkt liegt die Schönheit im Verhältnis von Teilen oder Formgliedern. Wenn alles Schöne in Form besteht und Form eine zur Einheit irgendwie gesammelte Mannigfaltigkeit bedeutet, so kommt es bloß darauf an, daß die Glieder zueinander in quantitative Beziehung gesetzt sind. Aber das absolute Quantum sowohl der Teile als auch des Ganzen gilt als ästhetisch bedeutungslos. Für diese Auffassung ist, kurz gesagt, 10 : 20 dasselbe wie 1 : 2. Und da wir auch von der Psychologie belehrt werden, daß im Seelenleben überhaupt die Verhältnisse eine entscheidende, die Größen an sich eine geringe Rolle spielen, so neigen wir von vornherein zur entsprechenden ästhetischen Ansicht.

Zum gleichen Urteil drängt die Theorie des schönen Scheins. Gesetzt, wir hätten es in der Kunst mit bloßem Schein zu tun. Dann ist es offenbar gleichgültig, inwiefern die Maße der Wirklichkeit beibehalten oder abgeändert werden: ob ein Mensch in Naturgröße oder um ein beliebiges kleiner abgebildet, ob ein dramatischer Vorgang in der wirklichen oder in einer verkürzten Zeit vollzogen wird. In jener hohen Lage des Seelischen, in der die Kunst sich bewegt, scheint es schließlich gar nicht mehr auf quantitative Bestimmtheit, sondern nur noch auf Qualität und Wertcharakter anzukommen.

In Wahrheit liegt es nicht so. Schon die Naturgegenstände, die wir als schöne auffassen, sind nach ihrer absoluten Größe und Intensität festgelegt. Und zwar gilt im Leben das Gattungsmäßige als die Norm: alles, was allzu stark nach oben oder unten davon abweicht, pflegt zu mißfallen. Wenn minder empfindliche Betrachter an Riesen und Zwergen eine gewisse Freude haben, so mag es mehr die Lust an der Seltenheit als an der Länge oder Kleinheit sein. Dabei kann außer acht bleiben, ob die herrschende Vorstellung von der gattungsmäßigen quantitativen Beschaffenheit dem statistischen Durchschnitt gemäß ist oder nicht. Der Schwerpunkt liegt darin, daß ein Quantum als solches für das Eintreten des ästhetischen Genusses erforderlich ist.

Wichtiger und schwieriger scheint mir die Frage: Inwiefern kommt bei der künstlerischen Umformung der Wirklichkeit das vom Künstler gewählte Maß oder die von ihm hergestellte Intensität in Betracht? Der Durchschnitt unserer Lebenserfahrungen, der dem Naturschönen zur Stütze dient, versagt hier seinen Dienst. Denn das Bild eines Menschen kann ebensoviele Zentimeter wie Meter groß sein. Daß trotzdem diese absolute Größe des Bildes ihre ästhetische Bedeutung besitzt, wird schon durch die eine Tatsache nahegelegt, daß die Vergrößerung oder Verkleinerung eines Formates bei vollkommen erhaltener Formgleichheit einen verschiedenen ästhetischen Eindruck hervorrufen kann. Man vergleiche ein Kartonbild mit seiner um vieles kleineren Photographie: der Abstand ist erstaunlich. Das Originalbild hat durch seine tatsächlichen Maße eine Wertnüance, die der verkleinernden Wiedergabe — auch der vollkommensten — fehlt. Es gibt ja genug Gemälde, die beliebig gereckt oder beliebig verkürzt werden können. Was aber als Monumentalbild gedacht ist, kann nicht zusammenschrumpfen, was als Miniaturbild geplant ist, nicht ins Große gedehnt werden, ohne die wesentlichen Momente seines Reizes einzubüßen. In berühmten Domen sind nicht selten Modelle ausgestellt, die zum näheren Studium der Einzelheiten dienen. Der Betrachter empfindet sofort, daß z. B. der Kölner Dom ganz anders wirkt als sein Modell.

Sobald man auf die Bedeutsamkeit solcher allbekannten Erfahrungen aufmerksam geworden ist, bemerkt man auch, daß das Raumverhältnis eines Kunstwerkes zur Umgebung seinen ästhetischen Wert nicht nur aus der Beziehung, sondern auch aus der für sich betrachteten Eigengröße erhält. Freilich erscheint eine Kirche zwischen großen Bauwerken nicht so stattlich wie zwischen niedrigen Häusern; aber auch bei den günstigsten Bedingungen darf sie hinter einem gewissen Maß nicht zurückbleiben, um imponierend zu wirken, und sie darf anderseits — unbeschadet des Umgebungseinflusses — eine obere Grenze nicht überschreiten, damit sie als künstlerische Einheit apperzipier-

bar bleibt. Wenn ein Bild aus einem kleinen Wohnraum in einen Museumssaal versetzt wird, so kann dieser Wechsel der Umgebung (beispielsweise bei sehr großen Formaten) günstig einwirken. Dennoch ist der objektive Raumverbrauch, der sich ja nicht geändert hat, die Grundlage für den Anteil des Quantums an der ästhetischen Wirkung.

Ähnlich steht es mit einem Bedenken, das sich der Überlegung sehr bald aufdrängt, nämlich, daß wir ja vielfach von der absoluten Größe des Kunstwerkes nichts wissen. Ich meine natürlich nicht, daß uns die bestimmten Zahlenwerte unbekannt bleiben, sondern nur, daß wir die Quantität des Ganzen und seiner Teile überhaupt nicht mit Bewußtsein auffassen. Selbst in diesen Fällen braucht sie nicht unwirksam zu sein, was schon daraus hervorgeht, daß sie in der Erinnerung annähernd reproduziert werden kann, obgleich sie bei der Wahrnehmung nicht beachtet worden war. Wenn nun gar die Raumgröße von den gewohnten Mittelwerten abweicht, übt sie eine deutlich zu spürende Wirkung aus. So ist bei Bildern ein allzu kleines Format der Vertiefung meistens hinderlich, vor allem, wenn viele Bilder dieser Art nebeneinander hangen. Noch ehe wir das Bild selber betrachtet haben, erhalten wir durch das Format den Eindruck: es lohne nicht recht. Wir sehen eine ganze Anzahl vor uns und verlieren von vornherein den Mut. Dieses Vorurteil beeinflußt dann den Genuß, sei es im Sinne der Bestätigung, sei es im Sinne einer erfreulichen Widerlegung, durch die dem Kunstwerk mehr zugeschrieben wird als es durch Inhalt und Ausführung verdient. Eine andere Disposition entsteht aus der Wahrnehmung beträchtlicher Größe, die der Wahrnehmung des Bildinhaltes vorauszugehen pflegt. Eine solche Größe ist wie ein Alarm: ihm muß das Gemälde durch bedeutsamen Inhalt und großzügige Technik, durch Vermeidung des Kleinlichen, durch derbe Linien und wuchtige Farben entsprechen[16]).

Es ist von Kunstkennern darauf hingewiesen worden, daß Verfehlungen in der Wahl des absoluten Quantums innerhalb der verschiedenen Künste eine verschiedene Richtung zeigen. Von Malern wird eher ein zu kleines als ein zu großes Format gewählt, sofern sie das Richtige nicht treffen. Das mag darin seinen Grund haben, daß der Maler der Phantasie des Betrachters zutraut, auch über das gegebene Maß die Bestandteile des Bildes zu dehnen, während er im entgegengesetzten Falle fürchtet, es werde der richtige Abstand verfehlt und daher die Einheit des Kunstwerkes nicht aufgefaßt werden. Wenigstens wäre eine solche Erwägung im durchschnittlichen Verhalten des Publikums hinreichend begründet. Hingegen pflegen Dichter und Musiker sich eher durch Überausdehnung zu versündigen. Selten

bleibt ihr Werk hinter dem erforderlichen Maße zurück, oft genug überschreitet es dasselbe und wird dadurch ermüdend.

Diese Beobachtung führt nun bereits zur zweiten Klasse des extensiven Quantums, zur Zeitgröße, hinüber. Auch in Rücksicht auf sie muß zunächst einmal der ästhetische Tatbestand, wenngleich nur in einigen Grundzügen, aufgenommen werden.

Ich rede jetzt wieder nicht von dem Verhältnis der Zeitgrößen, sondern ich spreche lediglich von der objektiv zu messenden Zeitspanne. Da sei vorerst an die Bedeutung der objektiven Zeit für menschliche Verhältnisse erinnert. In Fontanes »Effi Briest« entdeckt der Baron Instetten nach mehr als sechs Jahren eine Untreue seiner Gattin. Er gesteht sich, daß er weder Haß noch Rachedurst empfinde. »Und wenn ich mich frage, warum nicht?, so kann ich zunächst nichts anderes finden als die Jahre. Man spricht immer von unsühnbarer Schuld; vor Gott ist es gewiß falsch, aber vor den Menschen auch. Ich hätte nie gedacht, daß die Zeit rein als Zeit so wirken könne« (9. Aufl., 1900, S. 411). Nach dem Duell: »Schuld, wenn sie überhaupt 'was ist, ist nicht an Ort und Stunde gebunden und kann nicht hinfällig werden von heute auf morgen. Schuld verlangt Sühne, das hat einen Sinn. Aber Verzeihung ist etwas Halbes, etwas Schwächliches, zum mindesten etwas Prosaisches« (425). Ich würde sagen, es widerstrebt uns anfänglich, daß sittliche Eigenschaften durch bloße Zeitgrößen verändert werden können. Das hat etwas Prosaisches, ja etwas Brutales. Es dürfte an die Qualität einer Handlung gar nicht heranreichen, ob sie vor zehn Minuten geschehen ist oder vor zehn Jahren. Aber tritt aus der Wiederholung, die an sich doch nur zahlenmäßig vermehrt, nicht eine ähnliche Wirkung hervor? Der rein ästhetische Erfolg pflegt allerdings in ziemlich engen Grenzen zu bleiben. Wiederholungen stehen in der Mitte zwischen dem extensiven Quantum, das wir bisher besprochen haben, und einer anderen Art des extensiven Quantums, nämlich der Zeitgröße. Werke der Raumkunst können dies Moment enthalten. Die einfache Wiederholung findet sich bei allen Mustern, in den meisten dekorativen Gebilden, an Häuserfassaden und Säulenbauten und zwar im Sinne einer quantitativen Verstärkung. An sich wäre die zahlenmäßige Mehrheit des Gleichen für den entwickelten Geschmack ebenso unerträglich wie die plumpen Mittel, die man zur Hervorhebung und Kennzeichnung in Schrift und Druck verwendet, wie das Unterstreichen, Sperren oder gar das eingeklammerte Ausrufungszeichen am Schluß von Zitaten. Indessen dadurch, daß in dem »oft« eine neue ästhetische Qualität sich andeutet, wird es erträglich. Der Säulenwald ist von der einzelnen Säule eben nicht nur so unterschieden wie n : 1. Er hat in seiner gleichförmigen

Vielheit etwas Überwältigendes, das der für sich stehenden Säule abgeht. Wenn der Künstler die allgemeine Beschaffenheit eines Gebildes verdeutlichen will, so kann er kein einfacheres Mittel wählen.

Noch deutlicher wird die gleiche didaktische Absicht in der zeitlichen Verwendung der Wiederholung. Uns allen ist der Vorgang aus der Redekunst am vertrautesten. Obwohl ein Redner meist verschiedene Formen wählen dürfte, um den Hörern mehrere Zugangswege zum Verständnis zu öffnen, so kann er doch auch bei besonders gut getroffenen Formulierungen der direkten Wiederholung nicht entraten. Die eindimensionale Beschaffenheit des Zeitverlaufes gibt kein besseres Mittel der Betonung an die Hand als die Wiederholung. Gleichsam auf der Mitte zwischen Raumkunst und Zeitkunst steht das Ballett mit seinen Reihen von gleichen Bewegungen: indem viele dasselbe machen, verliert es zwar an individuellem Reiz, prägt sich aber in seinen großen Zügen dem Auge und dem Gedächtnis besser ein. Die Poesie hat in ringförmigen Gedichten, wo die Schlußworte den Anfang wiederholen, im Refrain und dergleichen eine Technik der Wiederholung ausgebildet; die ältere Musik rechnet ganz wesentlich auf die Freude an der Wiederholung, sowohl wenn sie schulgerechte Durchführungen als auch wenn sie Variationen bietet.

Ferner herrscht darüber seit alters Einigkeit, daß quantitative Momente zur Unterscheidung von Kunstformen gebraucht werden können. Innerhalb der kleinsten musikalischen Organismen sondern sich Motiv und Thema hauptsächlich durch die Länge; beim Thema weiterhin Fugenthema und Sonatenthema: das Fugenthema zwei bis vier Takte lang, das Sonatenthema in der Regel eine achttaktige Periode. Die Sonatine zeigt geringere Gesamtdauer als die Sonate, und daher in ihren Teilen ein verkürztes Maß. Alsdann in der Dichtkunst. Die Lyrik, die überhaupt auf kleinere Formen beschränkt ist, gestattet dem Herkommen gemäß der Romanze größere Ausführlichkeit als der Ballade; die Novelle sondert sich u. a. auch durch stärkere Beschränkung von dem Roman. Epigramm und Aphorismus, Skizze und Fragment verdanken ihrer Kürze jene Besonderheit, die mit weiterer Ausdehnung und Vervollständigung schwinden würde. Mit einem Wort: der Einfluß des Quantitätsprinzipes ist unverkennbar.

Wir wenden uns jetzt dem intensiven Quantum zu. Jeder praktische Musiker macht die Erfahrung, daß für gewisse künstlerische Wirkungen eine Macht, sei es des Instrumentes, sei es der Behandlung, notwendig ist. Man denke sich Liszts E-Dur-Polonaise auf dem Spinett gespielt! Auch bei sorgsamster Abstufung im Spiel kommt kein Fortissimo heraus, wie es dem Wesen des Stückes gemäß ist: es genügt eben nicht, daß der höchste Grad erreicht werde, der auf einem

Spinett zu erzielen ist, sondern eine gewisse absolute Stärke. Wir urteilen nicht ausschließlich nach der Proportion. Es gibt Klavierspieler, deren Anschlag eines klingenden Pianissimo unfähig ist. Wenngleich sie nun ihre Wiedergabe eines Stückes so anlegen können, daß alles sorgsam abschattiert wird bis hinunter zu der geringsten ihnen möglichen Intensität, so bleibt diese doch noch zu groß. Ausgezeichnete Sänger sind in der Wahl ihrer Lieder beschränkt, weil ihnen gewisse Akzente fehlen. Könnte man das Requiem von Berlioz auf einer Mundharmonika nachblasen, und zwar so, daß die ganze musikalische Struktur erhalten bliebe, so wäre der Eindruck dennoch ein ganz anderer. Im vierten Satz dieser *Grande Messe des Morts* sind neben dem Hauptorchester noch vier kleine Bläserorchester verzeichnet; für jenes verlangt der Komponist zwölf Pauken und außerdem noch allerhand Schlaginstrumente; er schreibt für das Streichquartett eine Besetzung von 108 Mann vor, für den Chor verlangt er 70 Soprane, 60 Tenöre, 70 Bässe. Dieser ganze Aufwand an Intensität wird nicht umsonst getrieben. Denn die Reduktion auf ein Zehntel der Besetzung würde zwar die Verhältnisse unberührt lassen, aber das absolute (intensive) Quantum so herabsetzen, daß das Werk unkenntlich würde.

Ähnliches beobachten wir im Gebiet der bildenden Künste. Es ist neuerdings gegen die Scheintheorie eingewendet worden, daß in der Architektur und im Kunsthandwerk die realen Eigenschaften des verwendeten Materials eine Bedeutung haben. Das feste, massige Holz der Eiche bestimmt es für schwere Kunstgegenstände; ein Palast muß aus massivem Stoffe, darf nicht aus Pappe hergestellt werden. Also handelt es sich auch hier um ästhetische Quantitäten. Denn die Eigentümlichkeiten von Schwere und Festigkeit sind ja wohl solche des Grades, des intensiven Quantums. Die angezogene Erkenntnis bildet demnach nicht nur einen Einwand gegen den ästhetischen Phänomenalismus, sondern zugleich eine Stütze für die hier vertretene Ansicht. Ferner gehört hierher die Erscheinung der Anmut. Spencer hat sie auf das Gesetz des kleinsten Kraftmaßes zurückgeführt: Bewegungen sollen dann anmutig sein, wenn sie ihr Ziel mit dem geringsten Kraftaufwand erreichen. Doch unterliegt diese Bestimmung einigen Zweifeln. Denn der Morsetelegraphist löst seine Aufgabe mit solchen Bewegungen, ohne daß sie deshalb graziös zu sein brauchten. Die kleinen, schnellen, leichten Bewegungen erfüllen offenbar noch nicht alle Anforderungen. Anderseits sind manche unzweifelhaft anmutige Bewegungen mühevoll, wie von Berufstänzern und Akrobaten bezeugt wird. Nicht auf die objektive Leichtigkeit und Kraftersparung, sondern auf den Eindruck der Ungezwungenheit kommt es an. Die Anstrengung darf weder sichtbar noch hörbar werden: von dem

Spielen der Sonnenstrahlen auf dem Wasser werden wir bezaubert, weil der Vorgang sich lautlos und ohne sichtbare Bemühung vollzieht. Dazu kommt, daß die Bewegung gleichsam mit aller Freiheit von statten geht. Ihr Rhythmus ist ungeordnet und unberechenbar. Ein Stein, der geradeswegs hinabfällt, entschlossen nach dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes zur Erde strebt, entbehrt der Anmut; wie anders das Blatt, das vom Winde gewiegt launisch hin und her geht, bis es den Boden erreicht[17])!

Freilich können Vertreter einer relativistischen Weltanschauung dabei beharren, daß alle unsere Beispiele schließlich doch auf gegenseitige Beziehungen, mindestens auf eine Beziehung zu den anschaulichen Grenzwerten zurückzuführen sind. Wer überhaupt nichts Absolutes als erfahrbar anerkennt, wird auch das, was wir absolutes Quantum nannten, in bloße Relativität auflösen. Allein diese Grundauffassung steht nicht zur Diskussion. Nur unter der Voraussetzung, daß der übliche Unterschied beibehalten wird, sprechen wir von einem absoluten Quantum und seiner ästhetischen Bedeutung. —

Indem wir von der Aufnahme des Tatbestandes zu seiner Erklärung übergehen, entwickeln wir zunächst einen Gesichtspunkt, den Fechners »Vorschule der Ästhetik« aufgebracht hat. Die inhaltliche Ästhetik bemißt den Rang eines Kunstwerkes vornehmlich nach der Bedeutsamkeit des darin ausgesprochenen Inhaltes. Vielleicht darf man dieser Auffassung so weit nachgeben, daß man die Beschaffenheit des mitgeteilten Gegenstandes als nicht gleichgültig für die Gesamtwirkung bezeichnet. Alsdann wird die Forderung aufgestellt werden können, daß die äußere Größe des Kunstwerks seiner »inneren Größe« proportional sein müsse in dem Sinne, wie eben etwas Äußeres einem Inneren entsprechen kann. Wir haben, wie Fechner sagt, keinen eigentlichen Maßstab, aber ein sehr sicheres durchschnittliches Gefühl dafür, daß bestimmte Vorgänge, Tatsachen, Handlungen eine größere Gewichtigkeit und Mächtigkeit besitzen als andere. Und auf Grund davon erwarten wir bei Kunstwerken, die gewichtige Gegenstände behandeln, eine andere Raum- oder Zeitgröße als bei Werken, die mit minderwertigen und nebensächlichen Gegenständen angefüllt sind.

So beurteilen wir es als angemessen, daß der Maler für die Auferstehung oder für die Grablegung ein großes, für eine Genreszene aber ein kleines Format wählt. Es ist, als ob wir eine notwendige Proportionalität empfänden zwischen der sachlichen Bedeutung und der Erscheinungsform. Aus diesem instinktiven Takt erwächst der religiösen Malerei ein schweres Problem. Wie kann das Christuskind als Träger des Heils dargestellt werden, eine kleine Figur den geistigen Mittelpunkt des Gemäldes bilden? Viele Bilder ersten Ranges versagen hier. Ich finde, daß z. B. die »Anbetung der Hirten« von Hugo van

der Goes (Portinarialtar in den Uffizien zu Florenz) jener Schwierigkeit unterlegen ist. Dagegen wird sie in der »Sixtinischen Madonna« glänzend überwunden. Der Aufbau des Bildes, die Kraftverteilung, Haltung und Blick des Kindes, das mit seinen wirren Haaren einem Propheten, mit seinem ruhigen Sitz einem Fürsten gleicht — das alles trägt dazu bei; entscheidend jedoch ist, daß die Größe des Kindes über die Wirklichkeit hinaus ins Heldenhafte gesteigert ist. Raffael konnte eine unrealistische Vergrößerung vornehmen, weil sie bei dem natürlichen Wunsch des Betrachters, den Erlöser der Menschheit trotz der Kindesgestalt adäquat verkörpert zu sehen, durchaus nicht auffällt. Ich bitte die beigefügte Abbildung der Madonna Raffaels mit der in der Haltung ähnlichen Maria eines Meisters der Schwäbischen Schule in Bezug auf die Größe des Kindes zu vergleichen. (Tafeln VI u. VII.)

Überhaupt sollte kirchliche Kunst immer monumental sein. Vom Einzelnen abgesehen: Kleines Format ziemt sich eben nicht für weltbewegende Ereignisse. Anderseits wäre es über alle Maßen geschmacklos, wollte jemand einem Stillleben den gleichen Raumverbrauch zubilligen. Eine Zitrone in der Größe eines mäßigen Bierfasses ist absurd. Nicht deshalb, weil sie in Wirklichkeit kleiner ist, sondern weil ihre Bedeutungslosigkeit ein solches Steigern nicht verstattet. Bei plastischen Bildwerken größeren Formates muß daher totes Nebengerät sehr vorsichtig behandelt werden, namentlich wenn die Gefahr vorliegt, daß die gesehene Größe in der Auffassung noch übertrieben werden könnte. An den Tafelaufsätzen und Ehrengaben, die unter der Flagge von Kunstwerken segeln, prangen oft Silberpüppchen von wenigen Zentimetern Höhe, die das Vaterland oder die Treue darstellen sollen, schließlich aber neben Süßigkeiten und Studentenfutter stehen. Das ist unschicklich.

Der Parallelismus von äußerer und innerer Größe ist durch Fechner weiterhin aber eingeschränkt worden. In der Tat muß man ihm zugeben, daß die äußere Größe eines Kunstwerkes langsamer wächst als die innere — insoweit beides in Bezug auf fortschreitende Veränderung zu vergleichen ist. Gemeint ist folgendes. Wenn man einen glaubensgeschichtlichen Vorgang größter Wucht neben eine beliebige Schenkszene hält, so ist der Abstand ein unendlicher. Das Format der beiden Bilder aber ist nicht unendlich verschieden. Das eine mag um sehr vieles größer sein als das andere; auf keinen Fall aber ist es in dem Maße größer, wie die innere Bedeutung des ersten Bildes die des zweiten übertrifft. Einen Grund dieser Diskrepanz erblicke ich in der Zusammengesetztheit des ästhetischen Objektes, also in dem Umstand, daß die Tragweite des dargestellten Vorwurfes ja nicht lediglich durch den Umfang ausgedrückt wird. Da dem Künstler noch

andere Mittel zur Verfügung stehen, durch die er die innere Größe verdeutlicht, so braucht die Veränderung der Quantität mit der Veränderung des Gehaltes nicht gleichen Schritt zu halten. Einen zweiten Grund liefert das Prinzip des kleinsten Kraftmaßes: innerhalb jedes Kunstwerkes soll nicht mehr Kraft aufgewendet werden, als zur Erreichung des gesetzten Ziels eben notwendig ist. Die geringsten Quanta, die gerade noch zureichen, sind die besten; sie liegen, gemäß der ersten Erklärung, unter der Linie der inneren Größe.

Von hier aus hilft nun die Theorie der Einfühlung weiter. Wenn ich selbst eine Bewegung gern ausführe und als erfreulich empfinde, die ihren Zweck mit dem geringsten Kraftaufwand erreicht, so beurteile ich auch assoziativ eine künstlerisch dargestellte Bewegung als schön, sofern sie der gleichen ökonomischen Bedingung genügt. Damit ist schon ausgesprochen, daß das Kunstwerk durch seine Maße eine Nachbildung unsererseits nicht unmöglich machen darf. Gesetzt, ich versuche mich in eine Statue hineinzufühlen. Dann lassen sich Figuren von so riesenhafter Ausdehnung denken, daß ich mit ihnen mich innerlich zu verschmelzen nicht mehr im stande bin. Ich erinnere an die Freiheitsstatue, die man erblickt, wenn das Schiff in den Hafen von New York einläuft. Dabei kann man beobachten, an welchem Zeitpunkt die Einfühlungsmöglichkeit aufhört. Zuerst sieht die Statue klein und unbestimmt aus. Indem man sich nähert, kommt ein Augenblick, wo man den emporgereckten Arm mitfühlt, das stolze Sichaufrichten nachempfindet, und wenige Minuten später schwindet das Gefühl. Dann wächst die Statue durch die weitere Annäherung des Schiffes so ins Unermeßliche, daß wir nicht mehr mitmachen. Anderseits gibt es so kleine Püppchen, daß ein Mitempfinden und überhaupt ein reiner künstlerischer Genuß ausgeschlossen ist. Die innere Nachahmung, wie man es genannt hat, kann bei zu großen und bei zu kleinen Maßen nicht ins Spiel treten. Die vermenschlichende Auffassung ist kraft unserer Organisation an gewisse Grenzwerte gebunden. Obwohl diese Grenzwerte normativ nicht bestimmt werden können, so sind sie doch für die einzelnen Völker und Zeiten mit leidlicher Genauigkeit festgelegt. Auch in Musik und Poesie, natürlich hier als Zeitgrößen. Während Bachs Variationen uns oft zu lang erscheinen, vertragen wir Wagners Tonwortdramen und Mahlersche Sinfonien; unsere Väter lasen Gutzkows und Sues vielbändige Romane, wir besitzen jetzt eine Depeschenlyrik. Aus dem Zusammenfluß vieler Momente ergibt sich ein geschichtlich wechselndes Maß, innerhalb dessen die Einfühlung am sichersten von statten geht. Die genauere Umgrenzung und Erklärung muß die Ästhetik also der Kunstgeschichte (im weitesten Sinn) überlassen.

Wir blicken noch einmal zurück. Es war zunächst festgestellt worden, daß extensives und intensives Quantum eine künstlerische Bedeutung besitzen. Als einen Grund dafür fanden wir, daß der ästhetisch Genießende ein immanentes Verhältnis von innerer und äußerer Größe verlangt. Die Grenzen sind tatsächlich (wenn auch nicht logisch) festgelegt durch die Beschränktheit der Einfühlung auf gewisse Maße.

Nun ist aber hinzuzufügen, daß auch die künstlerische Formengebung eine Beziehung zur Größe enthält. Beispielsweise ist der vom Zeichner gewählte Grad der Linie nichts Zufälliges. Wenn wir Laien auf einem Oktavblatt einen Kopf zu zeichnen versuchen, so probieren wir verschiedene Strichstärken, bis wir bei zwei oder drei stehen bleiben. Diese Stärken sind natürlich nicht unabhängig von dem Papier, von dem Material, mit dem wir zeichnen, von dem Winkel, den die Hand bildet u. s. w. Aber sie sind doch wesentlich bedingt vom Format und von der künstlerischen Aufgabe. Große Gegenstände und große Flächen erheischen eine eigene Technik. Und zwar ist die Beziehung eine so innige, daß von jedem der drei Faktoren ausgegangen werden kann: es mag die Fläche gegeben sein, etwa wenn es sich um bildliche Ausfüllung von Wänden handelt, es mag der Gegenstand den Künstler bestimmen oder es kann schließlich ein technisches Problem zur Wahl des Sujets und des Formates führen. Diese Gegenseitigkeit braucht sich indessen nicht auf die bisher vorausgesetzte einfachste Form zu beschränken. Es findet sich auch das wunderliche Verhältnis, daß absichtliche Verkleinerung den Effekt einer Vergrößerung erzielt. Ein Inserat, das in kleiner Schrift inmitten einer sonst ganz leeren Seite steht, wirkt auffälliger als wenn die ganze Seite zur Anzeige verwendet wird. Man hat die Empfindung von etwas besonders Wichtigem und Kostbarem. Der gleiche Erfolg tritt ein, sobald eine kleine Zeichnung auf ein großes weißes Blatt aufgeklebt oder durch einen übermäßig breiten Rand vom Rahmen getrennt ist. Der Größeneindruck des Bildchens wird mit Absicht verringert und eben dadurch seine Bedeutung für unser Gefühl gesteigert. Offenbar deshalb, weil wir den Raumverbrauch des Ganzen als Maßstab für den Wert des allein künstlerischen Mittelteils unwillkürlich ansetzen. Eine Parallele zu diesem ästhetischen Verfahren bietet auf logischem Gebiet das sogenannte hypothetische (besser konsekutive) Urteil. Indem es die unentwickelte Aussage des Vordersatzes ins bloß Mögliche hinabdrückt, erhebt es sich in der Verbindung von Vordersatz und Nachsatz zu einer Notwendigkeit strengster Art: der Verzicht auf die Realität der mit »wenn« eingeleiteten Unbestimmtheit wird durch den Gewinn einer notwendigen Folge belohnt.

Endlich fragen wir, von welcher Art denn die Gefühle sind, die durch bestimmte Größen innerhalb einer ästhetischen Empfänglichkeit hervorgerufen werden. Die Objekte können bekanntlich so groß, so zeitlich ausgedehnt, so stark sein, oder auch in ihrer Quantität so geringfügig sein, daß ein ästhetischer Genuß nicht eintritt. Aus Fällen der ersten Art schöpft die Theorie von den irrealen oder Scheingefühlen ihre Berechtigung, auf Fälle der zweiten Gruppe stützt sich die Behauptung, daß ein Reiz eine gewisse Schwelle übersteigen müsse, um aus der bloßen Merklichkeit in die ästhetische Wertigkeit zu gelangen. Aber Genaues läßt sich nur bei Einzeluntersuchungen und nicht in der Form einer allgemeinen Regel sagen. Denn die Quantität jeder neu eintretenden Vorstellung hangt ja ganz wesentlich ab von der Disposition des Aufnehmenden und von der Vorbereitung, die ihr vorausgegangen ist. Diese beiden Momente kommen auch für diejenigen Quantitätsunterschiede in Betracht, die noch innerhalb des Feldes der ästhetischen Rezeptivität liegen und mit denen allein wir es hier zu tun haben. Vielleicht aber läßt sich ermitteln, welchen besonderen Charakter ein erhebliches, welchen anderen Charakter ein unerhebliches Quantum dem ästhetischen Gefühl aufzuprägen pflegt, wobei die Erheblichkeit von subjektiver Disposition und von der Vorbereitung im Kunstwerke mit abhängig gedacht wird. Davon wird bei Gelegenheit der ästhetischen Kategorien gesprochen werden.

Anmerkungen.

[1]) Zu diesem bekannten Worte Winckelmanns vgl. Friedrich Köppen, Darstellung des Wesens der Philosophie, 1810, S. 262: »Was in der Ethik der tugendhafte Charakter ist, das ist in der Ästhetik das Genie. Gleichwie der tugendhafte Charakter die Idee des Guten in den Lebensverhältnissen darstellt, so das Genie die Idee des Schönen in den Werken der Kunst. Ästhetik wäre sonach die Wissenschaft der Prinzipien der genialen Produktion des Schönen ... Es findet vielleicht wenig Widerspruch, wenn wir die Ästhetik in diesem Sinne als Wissenschaft unmöglich nennen.«

[2]) Heinses Werke, herausg. von Laube 1838, IX, 43.

[3]) Heinrich v. Salisch, Forstästhetik, 2. Aufl., 1902, S. 38.

[4]) Aus Schelvers Lebens- und Formgeschichte der Pflanze, zitiert von Franz Thomas Bratranek, Beiträge zu einer Ästhetik der Pflanzenwelt, 1853, S. 154.

[5]) K. Möbius, Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, 15. März 1900, 18. Februar 1904, 9. Februar 1905. Daß die Wohlgefälligkeit der Vögel in Eigenschaften ruht, die zum Teil überhaupt nicht, zum Teil wenigstens nicht in dieser Verbindung von der Kunst geschaffen werden können, erhellt auch aus der folgenden Zusammenfassung: »Die Anmut ihrer Gestalt, die Schönheit der Farben, die Schnelligkeit und Behendigkeit ihrer Bewegungen, der Wohllaut ihrer Stimme, die Liebenswürdigkeit ihres Wesens ziehen uns unwiderstehlich an.« (A. Brehm, Die Vögel, 3. Aufl., 1891, I, 33.)

[6]) Näheres in dem schon genannten Buch von Spitzer über Hermann Hettner.

[7]) Genaue Angaben vermag ich nicht zu machen, da die vorhandenen Untersuchungen über die im Text erwähnten Probleme spärlich und unzuverlässig sind. Ich hoffe, daß einige im Gange befindliche Arbeiten zum Ziele führen werden. Vielleicht interessiert eine statistische Feststellung, die ich selber vorgenommen habe. Während mehrerer Jahre ließ ich die Hörer meiner ästhetischen Vorlesungen den Grad ihrer Teilnahme für die verschiedenen Künste zum Ausdruck bringen und bezeichnete ein starkes Interesse mit 1, ein mittleres mit 2, ein geringes mit 3. Mit diesem recht groben Verfahren wurde immerhin deutlich nachweisbar, daß die Gebildeten der Gegenwart am meisten für die Poesie, am wenigsten für das Kunstgewerbe übrig haben. Das arithmetische Mittel aus fünfhundert Angaben zeigt folgende Zahlen: Dichtkunst 1,5; Malerei 1,7; Schauspielkunst 1,75; Musik 1,8; Plastik 2; Architektur 2; Kunstgewerbe 2,2.

[8]) Man vergleiche das krause, aber nicht wertlose Buch von Maurice Griveau, *Les éléments du Beau. Analyse et synthèse des faits esthétiques d'après les documents du langage* . . . 1892.

[9]) Eine gute Übersicht über die elementaren Verhältnisse in Wundts Grundzügen der physiologischen Psychologie. In diesem Buch findet der Leser auch andere Literatur aufgeführt.

[10]) Gegen die anregenden Untersuchungen von Jonas Cohn (Philos. Stud. 1894, X, 562—603) sprechen ältere Erfahrungen von Helmholtz und neuere Experimente von Wundt und Emma S. Baker *(University of Toronto Studies, Psychol. Series 1903).*

[11]) Witmer in Wundts Philos. Studien 1893, IX, 76—114 u. 207—263. — Witmer, *Analytical Psychology* 1902, S. 74. — Konrad Lange in der Zeitschr. f. Psych. 1898, XVI, 409—417.

[12]) Johannes Bochenek, Das Gesetz der Formenschönheit, 1903. Ich zitiere als einfachstes Beispiel die »Konstruktion der Vornansicht der männlichen Gestalt«. »Die Länge der Gestalt bezeichnen wir mit der Zahl 89. Teilt man diese nach dem goldenen Schnitt, so ist der Minor 34. Teilt man 34 in gleicher Weise, so ist der Minor 13. Zweimal das Maß 13 genommen ergibt die Breite des Rechtecks der aus zwei gleichen Hälften bestehenden Vornansicht. (Der Körper ist bilateral symmetrisch.) Teilt man alle Seiten des Rechtecks von den Ecken des Einschlusses aus in gleicher Weise, so entstehen zuerst die Maße 34 und 55. Verbindet man diese Maße durch Linien miteinander, so kreuzen sich diese an denjenigen Punkten der Gestalt, wo die Trennpunkte, die Ausladungen und die Einschnitte der Glieder sich befinden.« Über andere Arten, einen Kanon der menschlichen Gestalt zu finden, vgl. C. H. Stratz, Die Schönheit des weiblichen Körpers, 16. Aufl., 1904.

[13]) Diese Ausführungen folgen mehr oder weniger genau der Schrift von Julius Wolff, Über die Wechselbeziehungen zwischen der Form und der Funktion der einzelnen Gebilde des Organismus, 1901.

[14]) Über diesen Widerspruch zwischen dem Kollinearitäts- und dem Konformitätsprinzip vgl. Guido Hauck, Die subjektive Perspektive und die horizontalen Kurvaturen des dorischen Stils, 1879. Vortrefflich ist auch die kürzere Darstellung in Wundts Grundzügen der physiologischen Psychologie. Die Gegengründe sind von Lipps entwickelt worden.

[15]) Für ein genaueres Studium verweise ich auf das Buch von Heinrich Rietsch, Die deutsche Liedweise 1904 und die darin aufgeführte Literatur. Ferner: H. Riemann, Die Elemente der musikalischen Ästhetik (1900); R. Mac-Dougall, *The Structure of simple Rhythm Forms* u. R. H. Stetson, *Rhythm and Rhyme,* beide Aufsätze in den *Harvard Psychological Studies,* Bd. I, 1903; C. R. Squire, *A genetic study of rhythm. Americ. Journ. of Psych.* 1901, XII, 493—589; E. Sievers, Altgermanische

Metrik 1893 und in den »Beiträgen zur Gesch. der deutschen Sprache u. Liter.« XIII, 121; Saran in diesen »Beiträgen« XXIV, 72; J. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl., 1902; A. Heusler, Über germanischen Versbau, 1894 und im Anzeiger für deutsches Altertum, XXI, 169 ff. — In dem Wunsch, die Darstellung möglichst knapp zu halten, habe ich drei Behauptungen so ausgesprochen, daß sie zu Mißverständnissen führen könnten. Ich möchte mich daher zunächst über das Beispiel »Keine Ruh' bei Tag und Nacht« deutlicher äußern. Die Melodie beginnt mit dem dritten Viertel eines Taktes; bei »und« ist der zweite Takt zu Ende. Wollte man also nach den Taktstrichen phrasieren, so käme ein Unsinn heraus. Dies ist gemeint und mit den Worten »taktmäßig singen« etwas unklar ausgedrückt. Auf S. 137 steht, daß die Klangfarbe für den Rhythmus keine Bedeutung habe. In der Regel verhält es sich so, doch kann ausnahmsweise eine Abänderung der Klangfarbe als ein so empfindliches Heraustreten aus der Indifferenzlage wirken, daß rhythmische Gliederung die Folge ist. Mit dem auf S. 138 erwähnten »Zusammenfallen von Wort- und Versfuß« habe ich mich zu eng an die Überlieferung angeschlossen; richtiger sollte von der Wiederholung lauter gleicher Wortfüße gesprochen werden. Darüber näheres im Abschnitt über Lyrik, der ebenso wie die spezielle Darstellung der musikalischen Rhythmik die allgemeinen Theorien ergänzt.

[16]) Ich stütze mich hier auf Untersuchungen, die Herr stud. phil. Everth in den von mir geleiteten ästhetischen Übungen angestellt hat. Übrigens sagt schon Th. Couture in seinen *Entretiens d'atelier* (1867, I, 271): »*Le grand cadre demande les grands sentiments desquels découle une façon large, élevée et des colorations héroiques.*«

[17]) Diese Gesichtspunkte sind zum Teil entnommen dem Buche von Paul Souriau, *L'esthétique du mouvement,* 1889.

IV. Der ästhetische Eindruck.

1. Zeitverlauf und Gesamtcharakter.

Untersuchungen wie die augenblicklich von uns verfolgten erscheinen Künstlern und Schöngeistern meist als überflüssig: sie empfinden nicht das Bedürfnis nach langatmigen Aufklärungen über die einfachsten Verhältnisse. Die Wissenschaft kann nicht umhin, gerade bei ihnen länger zu verweilen. Sie wird auch, soweit es irgend angeht, die auf Genauigkeit gerichtete Beobachtung und den künstlichen Versuch zu Hilfe nehmen, und das mit gutem Recht, da das Wohlgefallen und Mißfallen bei ästhetischen Elementarvorgängen viel sicherer eintritt als bei allen anderen auf das Gefühl wirkenden Geschehnissen. Ganz zutreffend ist gesagt worden: Wir können in Arbeitszimmern und Versuchsstätten zwar nicht auf Befehl vergnügt oder traurig sein, aber die schwache, ruhige Lust an Proportion und Rhythmus willkürlich erzeugen, außerdem die an ihr bemerkbaren Veränderungen auf Einflüsse der Ermüdung, Aufmerksamkeit, Übung und ähnlicher Bedingungen gesetzmäßig zurückführen. Allein, was darüber hinaus von der experimentellen Erforschung der einfachsten ästhetischen Vorgänge gerühmt wird, das trifft nicht zu. Sie leistet uns nicht dasselbe wie dem Physiker. Dieser kann die Ergebnisse seiner Versuche mit schwachen elektrischen Entladungen auf das Gewitter übertragen, er kann die Bewegung des Ozeans an der Wellenbewegung in einem Waschbecken erforschen. Den ästhetischen Eindruck des Gewitters und des starken Seeganges hingegen erhalten wir eben nicht von der Influenzmaschine und dem »Sturm im Glase Wasser«. Dort ist nur ein Unterschied der Stärke, hier ein solcher der Art. Wir müssen daher, je näher wir an die wirklichen ästhetischen Erlebnisse herantreten, desto vorsichtiger in der Anwendung der beim Experimentieren gewonnenen Resultate sein; wir dürfen die reine Selbstbeobachtung und die Vergleichung vieler Selbstbeobachtungen nicht als Nebensache behandeln.

Der ästhetische Eindruck erfordert eine zweifache Betrachtung. Die eine, schon seit Jahrhunderten ausgeübt, sucht die in ihm enthaltenen Bestandteile nachzuweisen; die andere knüpft an die Tatsache an, daß

jeder einigermaßen bedeutungsvolle Eindruck sich in einem Zeitverlauf entfaltet. Wenn der ästhetische Gegenstand selber ein zeitlicher Vorgang ist, so wird einerseits seine Aufnahme in allen Phasen von dem objektiven Geschehen bestimmt, anderseits der freien Auswahl, der Erinnerung und Voraussicht, überhaupt der beziehenden Tätigkeit ein weites Feld eröffnet. Wir folgen ja nicht ganz getreu allen Einzelheiten, sondern schaffen uns auf Grund des objektiven Zeitverlaufs einen subjektiven. Ferner werden die reicheren Raumgebilde ästhetischen Werts in einem Nacheinander aufgefaßt, in dem vielleicht Regeln sich entdecken lassen. Sonach stehen wir vor der Aufgabe, uns über die Sukzession der Bewußtseinstätigkeiten in diesen verschiedenen Fällen klar zu werden. Ich habe versucht, durch Einzeluntersuchungen, von denen erst einige veröffentlicht sind[1]), die Frage der Beantwortung nahe zu bringen. Das Verfahren bestand in der Hauptsache darin, daß die gleichen Gegenstände den Versuchspersonen in verschiedener Zeitdauer dargeboten wurden und daß bei den Werken der Zeitkunst durch allerlei Hilfsmittel die Beobachtung des inneren Verlaufs erleichtert wurde. Die kürzeste Zeit, die verwendet wurde, betrug zehn Sekunden; die Anordnung im übrigen braucht hier nicht mitgeteilt zu werden.

Um den Zeitverlauf beim Genuß eines Bildwerkes (oder eines eindrucksvollen Naturobjektes) zu erforschen, tut man also gut, die Betrachtung an verschiedenen Zeitpunkten abzubrechen und festzustellen, was nach zehn oder zwanzig oder dreißig Sekunden im Bewußtsein vorhanden war. Es zeigt sich, daß gleich zu Anfang ein gewisser Gesamteindruck da ist, daß der Reiz sofort mit einem bestimmt gefärbten Wohlgefallen oder Mißfallen beantwortet wird. Wir nehmen ohne Zaudern Stellung zu dem Dargebotenen. So viel auch die Vorbereitung der Versuchsperson und die Beschaffenheit des Gegenstandes an dem Inhalt des Erlebnisses ändern mögen, stets zeigt das Erlebnis Totalität und Bestimmtheit. Der erste Eindruck hat im ästhetischen wie in allem übrigen Sein eine spezifische Wertigkeit: er bedeutet etwas ganz Eigenartiges, Unwiederholbares, etwas, das unwiederbringlich nur einmal vorkommt, das in der weiteren Folge aufgehoben oder vertieft, berichtigt oder ergänzt, aber nimmermehr ersetzt werden kann. Wenn es so scheint, als ob die ästhetische Lust dem Zwange der Zeit überhoben sei — denn sie stumpft sich nur langsam ab und kann von denselben Gegenständen oft erneuert werden —, so herrscht in Wahrheit auch über sie die unerbittliche Grausamkeit der rastlos und nur nach vorwärts eilenden Zeit. Jede Wiederholung des Genusses, jeder weitere Zeitpunkt in der Entwicklung entbehrt der köstlichen Frische des ersten Augenblicks. Wir alle haben erfahren, was es bedeutet,

einem Menschen zum ersten Male zu begegnen, wir alle kennen Orte, bei deren erstem Anblick wir zu uns sprachen: Hierhin will ich zurückkehren, wenn ich des Friedens bedarf — vorbei! nie wieder verspüren wir jenen Zauber der allerersten Begegnung, nie finden wir das gelobte Land.

Das Besondere, wodurch der Beginn der Freude am ruhenden Schönen sich auszeichnet, liegt in einer unmittelbaren Gefühlsreaktion. Ohne Besinnen sagen wir Ja oder Nein — wie den Menschen gegenüber, die uns sofort sympathisch oder antipathisch sind. Prüfen wir nun durch vorbedachte Abkürzungen des Zeitverlaufs, was in diesem Augenblick von dem Gegebenen aufgenommen ist und was an rein subjektiven Zuständen vorliegt, so ergibt sich: Entscheidend wirken die sinnlichen Eigenschaften des Dinges und die organischen Empfindungen im Betrachter, und daraus erklärt sich auch die instinktive Sicherheit und Stärke des ersten Eindrucks. Zunächst nämlich sieht und genießt der unbefangene Betrachter nur Räumliches und Farbiges; der Eindruck der Bedeutung der dunklen und lichten Flecken, bei manchen Personen mit der Einfühlung verbunden, kommt der Regel nach später. Ob die Formen oder die Farben eher ins Bewußtsein treten, hangt vom Gegenstande ab, immerhin lassen verhältnismäßig viele Naturobjekte und Kunstwerke sofort die Harmoniegefühle aufleuchten. Mit ihnen scheint die Stimmung verknüpft, die sich überraschend schnell einstellt, übrigens meist ohne Bedenken auf den Gegenstand übertragen wird. Hernach geht die Beobachtung auf das Sachliche ein. Dabei kommt dann in Betracht, ob der Inhalt leicht oder schwer zu erkennen und ob er Ausdruck einer die Anteilnahme heischenden Idee ist. Assoziationen aus der individuellen Erfahrung pflegen sich wiederum später hinzuzugesellen. Diese Reihenfolge, die an vielen Versuchspersonen und an recht verschiedenen Gegenständen als der durchschnittliche Verlauf festgestellt wurde, gilt dennoch vermutlich bloß für besonders geschulte — oder wenn man will beeinflußte — Beobachter und für farbige Objekte. Das Hauptergebnis allerdings dürfte feststehen: Ehe deutlich gesehen wird, was alles da ist, ja ehe überhaupt ein Wissen möglich wird, bilden sich Stimmung und Urteil auf Grund wahrgenommener sinnlicher Eigenschaften. Fast möchte ich diese Tatsache als einen ästhetischen Reflex bezeichnen. Eine beinahe physiologische Reaktion findet statt, deren höherer Grad ganz deutlich in organischen Empfindungen sich äußert: im Beschleunigtwerden oder Stocken des Atmens, oder in einem Schauer, der über den Rücken läuft, oder im Gefühl, daß man rot und blaß wird. Bei größter Steigerung kann das erste Erblicken eines schönen Gegenstandes Krampf oder Ohnmacht hervorrufen. Wenn eine Stimme

zu singen anhebt, fühlen wir uns wohl im Innersten getroffen, lange bevor wir Wort und Weise verstehen. Klangfarben gibt es, die unmittelbar erregen oder unmittelbar beruhigen, die uns aufpeitschen oder gleich einem sanften Wind umspielen. So wirken sie vielleicht nur für wenige Sekunden, ein sinnlicher Reiz für das Lebensgefühl. Aber gerade diese anfängliche Wirkung kümmert uns hier.

Über den Eindruck poetischer Werke läßt sich bei den Unterschieden der Arten nicht viel Allgemeines aussagen. Heinzels »Beschreibung des geistlichen Schauspiels im deutschen Mittelalter« berücksichtigt den Zeitverlauf und geht von der Annahme aus, daß »dem ersten ästhetischen Genuß, der wesentlich in einer Befriedigung der Schau- und Hörlust bestand, ein anderer folge(n), der das volle Verständnis vor allem der Zusammenhänge zur Voraussetzung hat«. In dieser Weise, nämlich wie ein Gemälde, wirkt der Bühnenvorgang, meiner Erfahrung und meinen Umfragen gemäß, höchstens in den ersten fünf Minuten; man muß daher in der Theorie der Künste die Entscheidung suchen, ob jene Befriedigung der Schau- und Hörlust dem Drama zugerechnet oder in Abzug gebracht werden soll. Denn sonst wird Poesie im Durchschnitt so aufgenommen, daß anfänglich intellektuelle Gefühle entstehen; der Genuß der Form und die Versinnlichung des Gelesenen oder Gehörten — sofern sie überhaupt eintritt — bilden der Regel nach den zeitlichen Abschluß. Ich besitze gegen hundert Aufzeichnungen über den frischen Eindruck kleiner Gedichte: sie stimmen darin überein, daß sie die Bemühung um das Verständnis des Inhalts als den Ausgangspunkt hinstellen. Vielleicht sollte es anders sein, müßte auch hier aus der Wurzel sinnlicher Ergriffenheit die Blume innerlichen Begreifens emporwachsen — an der Tatsache, daß gewöhnlich anders reagiert wird, kann nicht gerüttelt werden. Für alles übrige bleiben wir auf Vermutungen angewiesen, weil die Aussagen erheblich schwanken. Und wir können voraussehen, daß gerade das künstlerische Genießen keine bleibende Spur zurückläßt, daß auch bei einer möglichst naturgetreuen Beschreibung, die dem Erklärenden das Erlebnis vermitteln und seiner wissenschaftlichen Arbeit als Unterlage dienen soll, eine Zerstücklung der Kontinuität, eine ungerechte Bevorzugung der Eindrucksgipfel und ähnliches kaum zu vermeiden sein wird. Vom ästhetischen Eindruck gilt, daß er umso schwerer zu fassen ist, je länger er dauert. Wenn man eine Minute lang sich beobachtet hat, glaubt man klar zu sehen; nach zwei Minuten zögert man; nach drei Minuten verzweifelt man. Der innere Vorgang ist wie eine Flamme: er bleibt sich niemals gleich, er erneuert sich unaufhörlich, und er ist immer derselbe. Die ganze Zusammenhanglosigkeit des Wirklichen scheint sich an diesem einen Punkt zu sammeln. Auch

fühlt jeder die hoffnungslose Vereinzelung, in der er sich befindet, sobald er die aufspritzenden Wassertropfen der inneren Flut an das Ohr eines anderen klingen läßt.

Gegenüber größeren Werken der Dichtkunst sowie gelegentlich bei Musikstücken stellt sich im Zeitverlauf des Eindrucks die sogenannte Spannung ein. Über sie ist einiges zu bemerken. Zusammen mit der Lösung bezeichnet sie eine der zeitlich bedingten Richtungen des Gefühls: Physiologen behaupten, daß der Spannung eine Verkürzung, der Lösung eine Verlängerung des Pulses entspricht, wozu noch gegensätzliche Veränderungen in der Dikrotie treten. Dieser stärkste Grad der Erwartung — es gibt auch eine schlummernde Erwartung, der wir uns erst bei ihrer nachträglichen Befriedigung bewußt werden! — knüpft an die Beziehungen an, die dem ästhetischen Vorgang die Vielseitigkeit des Lebendigen und den Zusammenhang des logisch Verbundenen sichern. Über Dicht- und Tonwerke ist ein Netz von Beziehungen ausgebreitet, in welchem uns die Spannung weiterführt. Wir ahnen ungewiß das Kommende und drängen nach ihm hin, und hierdurch schließen wir das Einzelne aufs festeste zusammen. Unsere Erwartung kann derart zunehmen, daß wir wie in niederen Arten des Genusses gierig zum Ende eilen, obwohl wir wissen, es ist das Ende. Wenn der Tonsetzer sein Thema durch abweichende Tonarten leitet oder in scheinbar unlösliche Akkorde verstrickt, so entzückt und quält er uns zu gleicher Zeit. Oft gönnen wir uns nicht mehr die ruhige Freude an der Führung dessen, was geschieht, sondern jagen vorwärts, nur immer vorwärts; wir verwechseln ästhetisches und wirkliches Sein; wir überschlagen ganze Kapitel oder klappen das Buch zu, weil die Erregung nicht länger zu ertragen ist. Nichtsdestoweniger: diese Intensität berauscht. Der Dichter rechnet mit ihr, wenn er mit der Schilderung unklarer Lagen beginnt oder die Aufhebung einer Schwierigkeit künstlich verzögert. Vor allem auch da, wo die Bereitwilligkeit des Mitfühlens aufs äußerste gesteigert werden soll. Die Anteilnahme am Schicksal einer Romanfigur wächst sich zu einem menschlichen Interesse aus, das Verlangen nach Befreiung führt dazu, daß der Leser absichtlich die Dauer der Aufnahme verkürzt oder durch Vorwegnehmen des Schlusses die Pein beseitigt, die von dem noch Unbekannten und Neuen hervorgerufen wird. Darüber schweben nun zahllose Hoffnungen und Befürchtungen, Wünsche und Vermutungen. Alles dies liegt an sich außerhalb der ästhetischen Sphäre. Aber an die Einfühlung kann, sofern sie unter einer gewissen Grenzlinie der Leidenschaftlichkeit bleibt, die ästhetische Funktionslust sich anschließen. Wäre undifferenzierte Einfühlung ohne weiteres das Wesen des ästhetischen Genusses, so müßte ihre lebhafteste Intensität mit dem reinsten Kunst-

genuß sich decken; aus der bei den Spannungsvorgängen ersichtlichen Abweichung ergibt sich, daß die Dinge anders liegen. Wir können der Spannung nicht entraten, denn einerseits verkittet sie die Teile des Ganzen, anderseits hält sie unser Interesse an den geschilderten Personen wach; gefährlich jedoch scheint es, sie zum Ziel und Maßstab zu erheben. Immerhin erinnern wir uns daran, daß die Mehrzahl nichts anderes von dem ästhetischen Gegenstand erwartet als stoffliche Reizung (vergl. S. 90).

Abgesehen von der Spannung bekunden sich im zeitlichen Verlauf des Eindrucks nur wenige Gesetzmäßigkeiten. Was zuerst ins Auge fällt, ist die Unstetigkeit, die nicht als Schwanken der Aufmerksamkeit, sondern als ein Hin- und Herwogen des gesamten Bewußtseins zu bezeichnen ist. Einige Genießende erblicken in dem Aktivitätsgefühl, in der Erhöhung der seelischen Kräfte, in dem, was das Kunstwerk uns gibt, sobald wir mit Bewußtsein uns seiner bemächtigen, sie erblicken darin das Kennzeichnende des Vorgangs; andere halten für wesentlich jenen träumerischen Zustand, während dessen wir allen möglichen anderen Vorstellungen nachhangen und gelegentlich einen Schauer verspüren, wie wenn das Kunstwerk ein Stück von uns wegreiße. Gleichviel welche der beiden Stimmungen die Hauptsache ist — zwischen beiden schwankt die Seele. — Zweitens scheint sicher, daß Vorstellungen und Gefühlsrichtungen die Tendenz haben, sich bis zum Intensitätsgipfel fortzusetzen. Eine vorher eintretende Hemmung steigert ihre Energie, sofern es gelingt, die Hemmung zu überwinden; andernfalls wendet sich die Aufmerksamkeit zum eigenen Ich und es entstehen autopathische Gefühle, die die Einheit des Kunstwerks zerstören und aus dem ästhetischen Genuß herausbrechen. Wird das Intensitätsmaximum erreicht, so schlägt das Gefühl leicht in sein Kontrastgefühl um. — Zu der ersten allgemeinen Feststellung ist als wichtige Einzelerfahrung hinzuzufügen, daß sich zwischen den aktiven und den passiven Seelenzustand öfters eine Pause einschiebt, gewissermaßen ein Atemholen der Seele, eine tatsächliche, wenngleich kurze Unterbrechung. Ist das passive Stadium vorausgegangen, so rafft sich die Aufmerksamkeit sozusagen mit einem Ruck zusammen und die Sinnesvorstellungen setzen mit großer Stärke ein. Ist das aktive Stadium abgelaufen, so tritt entweder Ermüdung oder eine Art schamhafter Befreiung ein; meist geht dann die seelische Bewegung in die intellektuelle Sphäre über. — In der zweiten allgemeinen Feststellung ist die Anteilnahme des individuellen Faktors berührt und gezeigt worden, daß sie eher zur Zerbröckelung als zur Vertiefung des Eindrucks dient. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn die persönlichen Vorstellungen lust- oder unlustbetont sind und außerhalb der Sphäre des individuell ge-

färbten Mitfühlens verharren; wird hingegen bloß die vorstellende Erinnerung an eigene frühere Erfahrungen miterregt, so kann das Bewußtsein in der ästhetischen Anschauung bleiben.

Die Hauptzüge des Eindrucksverlaufes decken sich nicht mit den Regeln, die man für die Abfolge der Teile in Werken der Dicht- und Tonkunst aufgestellt hat. Nicht nur weil diese Regeln für die verschiedenen Arten jedesmal andere und auch dann noch von Ausnahmen durchlöchert sind, sondern weil der Zeitverlauf in uns von der Ordnung in den Erzeugnissen der sogenannten Zeitkünste erheblich abweicht. Die innere Bewegung verhält sich zur objektiv gegebenen keineswegs wie das Spiegelbild zum Gegenstand. Immerhin fehlt es nicht an sich entsprechenden Punkten. Wir sahen, daß Tätigkeit und angespannte Aufmerksamkeit nicht ununterbrochen auf gleicher Höhe bleiben können; die Technik der Dichter und Musiker kommt dem entgegen, indem sie den ausgedehnten Gebilden manche weniger wichtige oder dem freien Phantasiespiel entgegenkommende Stellen beläßt. Auf dargestellte Handlungen oder auf musikalische Ausdrucksformen, die uns im Innersten aufwühlen, gewissermaßen das ästhetische Feld in der Tiefe bearbeiten, folgen andere, die eine Sonntagstille des Gemütes hervorzaubern, das ästhetische Feld weiten und die Seele auch wohl über seine Grenze hinaus schweifen lassen. Dem Streben zum Intensitätsgipfel entspricht die Steigerung, der glücklich überwundenen Hemmung das »retardierende Moment«. Ähnliche Übereinstimmungen dürfen aber, um es nochmals zu sagen, nicht zu der Meinung verleiten, daß der subjektive und der objektive Ablauf überall und aufs genaueste zusammenfallen. —

Was die Struktur des ästhetischen Eindrucks betrifft, so können wir bereits aus dem Umstand, daß es mehrere gleichberechtigte Prinzipien gibt, die Zusammengesetztheit des seelischen Vorgangs ableiten. Zum Erstaunen verschieden und mannigfaltig sind die Kräfte, die hier zusammentreffen; Formeln, die mit einem Begriff das Ganze in sich aufnehmen wollen, verfehlen es gründlich von Anfang an. Ich bekenne mich also zu einer Vielheitslehre. Aber ich wage nicht zu hoffen, daß es gelingt, allen Verknüpfungen und Verschmelzungen nachzugehen, die durch Schönes, Ästhetisches und Künstlerisches hervorgerufen werden, ja, ich fürchte, daß zwischen den philosophischen Normen, den Beschaffenheiten des ästhetischen Gegenstandes und des Kunstwerks, den Bestandteilen des ästhetischen und künstlerischen Genießens wie Schaffens Abstände bestehen bleiben.

Um deutlich zu machen, weshalb weder die strenge Einheitslehre der ersten Art noch die freiere Einheitslehre der zweiten Art den Erfordernissen einer Ästhetik genügen, die sich möglichst nahe an die

Tatsachen hält, sei zunächst eine Probe mit einem formalen Grundsatz vorgenommen. Die Einheit in der Mannigfaltigkeit bildet, wie mehrmals gezeigt wurde, eine der am längsten und allgemeinsten anerkannten Bestimmungen über das Wesen des Ästhetischen. Aus ihr scheint der formale Aufbau des Gegenstandes ganz verständlich, zumal wenn der erschlossene Charakter der Seele als der gleiche behauptet und aus der Übereinstimmung von Subjekt und Objekt die Lust erklärt wird. Was liegt nun vor? Die Teile, z. B. die Versfüße, Verse, Strophen, sind so weit verschieden, daß sie eine Mannigfaltigkeit ergeben, und so weit ähnlich, daß sie zu einer Einheit verwachsen können. Dasselbe Doppelverhältnis besteht zwischen einem Kunstwerk und dem natürlichen Vorbild: sie sind einhellig, aber weichen auch voneinander ab. Der Stein, in dem ein menschlicher Körper nachgeahmt wird, ist eben nicht der lebendige und warme Leib; trotzdem besteht zwischen Mensch und Statue eine Einheit. Also paßt auch hier unsere Formel. Sie umfaßt ferner die Beziehung zwischen Inhalt und Form. Denn die äußere Gestaltung, in der Lebensgefühl, Idee oder irgend ein anderer innerer Wert sich ausdrücken, muß mit dem in ihr Verborgenen gleich und dennoch von ihm verschieden sein. Wo ein ästhetischer Gegenstand als Symbol aufgefaßt wird, da wird zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren das Verhältnis der Einheit in der Mannigfaltigkeit aufgerichtet.

Wir können hier abbrechen. Die Anwendbarkeit der Formel kennt keine Grenze. Aber die psychologische Analyse vollzieht sich unabhängig davon, ob schließlich das Ergebnis noch einem so allgemeinen Grundsatz untergeordnet wird oder nicht. Und ebenso steht es mit der Überführung der Normengebung in die Beschreibung oder dieser in jene. Denn der Zusammenhang zwischen ihnen erweist sich nirgends als ein unbedingter und unvermeidlicher. In der gegenwärtigen Lage unserer Wissenschaft scheint es zum mindesten noch erlaubt, die Analyse des Genießens und Schaffens für sich vorzunehmen. Die zergliedernde Einzeluntersuchung gewinnt vielleicht sogar an Durchschlagskraft, wenn sie von den allgemeinen philosophischen Grundanschauungen abgesondert wird; sie verträgt sich dann mit mehreren Auffassungen über das, was als das Eigentümliche des ästhetischen Lebens und der Kunst anzusehen sei. Über die Gültigkeit der Prinzipien entscheiden ganz andere Gesichtspunkte als über die Richtigkeit der psychologischen Zerlegung.

Wenn man ohne Rücksicht auf die zeitliche Abwickelung typische Eindrücke prüft, so findet man mit seltenen Ausnahmen drei Gruppen von Bedingungen. Schon Karl von Rumohr [2]) unterscheidet erstens »die Veranlassungen eines bloß sinnlichen Wohlgefallens am Schauen«,

zweitens »die bestimmten Verhältnisse und Fügungen von Formen und Linien«, drittens eine Klasse von Vorgängen, die er folgendermaßen beschreibt: »Die wichtigste Schönheit beruht aber auf jener gegebenen, in der Natur, nicht in menschlicher Willkür gegründeten Symbolik der Formen, durch welche diese in bestimmten Verbindungen zu Merkmalen und Zeichnungen gedeihen, bei deren Anblick wir uns notwendig teils bestimmter Vorstellungen und Begriffe erinnern, teils auch bestimmter in uns schlummernder Gefühle bewußt werden.« Wenn diese Einteilung etwas erweitert und abgeändert wird, so entspricht sie dem inneren Befunde. Tatsächlich haben wir mit und in dem ästhetischen Genießen sinnliche Gefühle, die sowohl mit Gemeinempfindungen als auch mit den Empfindungen aller spezifischen Sinne verwachsen sind. Daneben bemerken wir Gefühle, die an Raum- und Zeitverhältnisse geknüpft, von Ähnlichkeiten oder Berührungen innerhalb beider Anschauungsformen bedingt sind. Endlich reiht sich an alle diese Vorstellungen und die unmittelbar damit gegebenen Gefühle die große Schar deutender Auffassungen, assoziierter Vorstellungen und beziehender Urteile. Nicht durch Zufall, sondern weil sie halb sinnlich, halb logisch-affektiv sind, stehen in der Mitte die meist elementar genannten ästhetischen Formengefühle; genauer gesprochen: die Gefühle, die da ausgelöst werden von der Verwandtschaft oder von der Ordnung der Inhalte, außerdem natürlich auch von der Verbindung des innerlich und äußerlich aufeinander Bezogenen. Das qualitative Verhältnis von Klängen und Farben erzeugt Harmoniegefühle; die Ordnung in Raum und Zeit weckt Proportionalgefühle; aus dem Zusammen dieser beiden Richtungen erwachsen die ästhetischen Komplikationsgefühle. Die letzte Hauptklasse bezeichnen wir als die der Inhaltsgefühle.

Indem wir die nähere Ausführung dieser Angaben auf die nächsten Kapitel verschieben, fragen wir jetzt nur noch: was entsteht aus dem Zusammenfließen aller dieser Quellen des ästhetischen Genusses?

Es bildet sich ein Strom, der nur durch die Verschiedenheit von Färbungen dem schärfer blickenden Auge die Mehrheit der Ursprünge verrät. Oft verschmelzen alle jene seelischen Vorgänge bis zur völligen Unterschiedslosigkeit. Dabei ist, wie man seit langer Zeit bemerkt hat, die Gesamtwirkung in ihrer Stärke und Beschaffenheit durch bloßes Zusammenlegen der einzelnen Kreise nicht zu erklären. Die Aufzählung der Teilvorgänge und die Herstellung logischer Beziehungen zwischen ihnen erfüllt den wissenschaftlichen Zweck nur dadurch, daß in die besonderen seelischen Inhalte mehr hineingelegt wird, als ihnen nach allen psychologischen Möglichkeiten zukommt. Das besagt: Wenn den genannten Klassen stillschweigend ein Überschuß von

Wirkungsfähigkeit zugemessen wird, der ihnen sonst nicht gebührt, so scheinen sie allerdings in ihrer Verbindung das Lebensgefühl ästhetischen Aufnehmens durchsichtig zu machen. Vermeidet man jedoch die Überlastung der Elemente, weil sie mit den übrigen Lehren der Psychologie nicht übereinstimmt, so kommt auch das Ganze nicht heraus. Hiemit ist ein allgemeiner Mißstand der konstruierenden Psychologie berührt. Doch die Gerechtigkeit erfordert, auch die andere Seite des Sachverhaltes zu zeigen. Die Unfähigkeit, das lebendige Ganze aus den unterscheidbaren Gliedern hervorgehen zu lassen, trifft alle Geisteswissenschaften; daß sie auf unserem Gebiet und für dieses Problem so besonders empfindlich ist, darf der Behandlung des ästhetischen Eindrucks nicht vorgeworfen werden. Außerdem behält die Untersuchung der Bedingungsgruppen jedenfalls einen Sonderwert.

Da es sich hier um den Gesamtcharakter des ästhetischen Genusses handelt, muß zunächst gefragt werden, ob er der Überlieferung gemäß als eine »Lust« zu bezeichnen ist. Im Hinblick auf das Häßliche und die Tragödie hat man häufig daran gezweifelt, denn ihre Wirkung scheint mehr Schmerz als Freude zu enthalten. Das ist ein Streit um Worte. Gewiß wäre es vollendete Torheit, wollte jemand die tragische Ergriffenheit mit der kleinen Lust an einer süßen Speise gleichsetzen; selbst das Wohlgefallen an einfacher Symmetrie und der ekstatische Genuß des Tristanvorspiels sind durch Welten voneinander getrennt. Möge man also den Gebrauch des Wortes Lust auf die schwächeren und kleineren Eindrücke beschränken, im übrigen aber von einer Erhöhung des Lebensgefühls sprechen — wie ich selbst vor Jahren vorgeschlagen habe. Doch ist auch eine andere Bezeichnungsweise zulässig. Wenn man nämlich den Begriff Lust so erweitert, daß er Stufen und Arten umfaßt, dann darf ihm der uns interessierende Gefühlszustand gleichfalls untergeordnet werden. Das Erleben einer innerlichen Bereicherung und das erhöhte Bewußtsein des eigenen Seins — obgleich keine abgezirkelte und abgestempelte Lust — bleibt schließlich in höherem Sinne lustvoll. Sowohl das mehr passive als auch das mehr aktive Genießen, das wir bei der Erörterung des Zeitverlaufs unterschieden, verdient dieses Prädikat. Wir rechtfertigen es natürlich nicht durch den aussichtslosen Versuch, die vorhandenen Lust- und Unlustbeträge gegeneinander aufzurechnen. Vielmehr suchen wir durch mittelbare Überlegung Klarheit zu gewinnen. Anzuknüpfen ist an die Tatsache, daß Lust mit Unlust verwachsen ist. Schon die Psychognostiker ältester Zeit und später die wissenschaftlichen Psychologen haben bemerkt, wie in Kummer und Leid ein Tropfen Lust enthalten ist. Wer kennt nicht die Wonne des Schmerzes, des körperlichen und des seelischen? Ein Lebensgefühl niederster Art pflegt sich darin zu

betätigen, daß einem anderen Schmerz zugefügt wird; doch bloß deshalb, weil er nachgefühlt d. h. gefühlt wird. Das in einem anderen erlebte Leid besitzt ohne Frage in vielen Fällen und für die meisten Menschen Lustqualität, denn es spendet die Freude der Überlegenheit. Der Mensch wird sich seines Daseins gleichsam erst bewußt, indem er schmäht, beleidigt, verwundet. Und so wendet er sich auch gegen den eigenen Leib und die eigene Seele. Wer körperliche Unempfindlichkeit fürchtet, der schlägt sich einen Pflock ins Fleisch, wer unter der Leere des Gemütes leidet, der zerquält sich mit Ängsten und Vorwürfen. Durch nichts wird die Lebenskraft so stark gereizt wie durch die Unlust. Der Erfolg, die lebhafte innere Aktivität, kann nun nach Sprachgebrauch und Psychologie eine Lust heißen, da ja nichts im Wege steht, mehrere Grade und Beschaffenheiten von Lust anzunehmen.

Wollen wir dies vorläufige Ergebnis, daß der konkrete seelische Zustand des ästhetischen Genießens ebensogut Lust wie erhöhtes Lebensgefühl genannt werden darf, noch vertiefen, so bieten sich zwei Wege dar. Der eine ist der einer Zusammensetzung aus Vorstellungen oder Empfindungen. Er hat die meisten Ästhetiker geführt und wir sprachen bereits davon. Anderseits greift die psychologische Ästhetik unserer Tage auf Fichte zurück; Fichtes Wissenschaftslehre nämlich beruht auf dem »Ingrediens der reellen Wirksamkeit meines Selbst in einem Bewußtsein, das außerdem nur das Bewußtsein einer Folge meiner Vorstellungen sein würde«. Unter Seele ist nicht ein Bündel von Vorstellungen, auch nicht ein Tummelplatz für selbständige Vermögen zu verstehen, sondern eine Krafttätigkeit, genauer ein Inbegriff von Tätigkeitsrichtungen. Sicherlich bleibt die Psychologie näher bei dem unmittelbar Erfahrenen und wird dem, was wir erleben oder wie wir uns erleben, mehr gerecht, wenn sie von einem schöpferischen Subjekt ausgeht als wenn sie aus Vorstellungen aufbaut. Das allein aber würde nicht entscheiden. Vielmehr kommt es darauf an, ob aus dem selbsttätigen Urheber der Vorstellungen jede Art von Lust und Unlust (sowie jede übrige Gruppe seelischer Zustände) als seine besondere Bestimmtheit verständlich zu machen ist. Darüber jedoch kann die Ästhetik nicht urteilen. Ihr steht lediglich der Versuch zu, solche Grundsätze auf ihrem Gebiete anzuwenden; und dieser Versuch ist vor kurzem gemacht worden[3]). Auch wir wollen das Wesentliche der Betrachtungsweise uns aneignen, sofern sie die Zusammengesetztheit des ästhetischen Eindrucks durchleuchtet.

Das Ich gleicht dem Herzen. Großer und kleiner Kreislauf strömen von ihm aus; der eine belebt den ganzen Umfang des Bewußtseins, der andere kreist im Mittelpunkte. Ohne Bild gesprochen: die Tätigkeit des Ich, die von jener Psychologie mit dem Seelenleben gleich-

gesetzt wird, erstreckt sich einerseits auf die an der Peripherie einsetzenden Beziehungen zur Außenwelt, anderseits auf die inneren Beziehungen. Diese haben die auszeichnende Eigentümlichkeit, daß der zwischen ihnen waltende Zusammenhang für die unmittelbare Selbstauffassung gegeben ist: in welchem Verhältnis die Lösung eines Rätsels und die Freude darüber oder die Angst und die daraus fließende Tat zueinander stehen, das braucht man nicht zu konstruieren, weil es da ist. In solchen notwendigen Zugehörigkeiten erweist sich die Spontaneität des Ich; Hegel hat von Notwendigkeit und Freiheit als von den Bestimmungen des konkreten Geistes gesprochen. Sieht man hier den Kern des Seelischen und nennt ihn »Gefühl« — worüber schon (auf S. 82) einiges gesagt ist —, so erübrigt noch die Frage, auf welche Art das Gefühl sich äußerer Objekte bemächtige. Für gewöhnlich dringen Gegenstände in beliebigem Wechsel, zufälliger Beschaffenheit und mit äußerem Zwange in uns ein. Wir nehmen sie mit Lust oder Unlust hin. Und ähnlich so in der Burg unseres Selbst: für gewöhnlich sind wir bloß in inneren Beziehungen tätig und fühlen Lust oder Unlust, je nachdem sie frei, sicher und vielseitig sich vollziehen lassen oder dürftig und widerspruchsvoll sind. Die im günstigen Falle auftretende Funktionslust kann nun aber eine eigentümliche Verbindung mit einem Gegenstande eingehen. Im Grunde genommen bedeuten die früher beschriebenen und beurteilten Prinzipien verschiedene Ausdrucksformen für ein solches ganz eigenartiges Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt. Es ist ein Ineinander. Mit welchen Worten man es schildern will und welche Darstellung die Wißbegierigen am ehesten befriedigt, das hangt von der allgemeinen Richtung des wissenschaftlichen Geistes ab. Eine bindende Vorschrift läßt sich nicht geben. Wohl aber kann behauptet werden, daß die Funktionslust ein nie fehlendes Merkmal ist[4]). Und nicht minder sicher ist, daß im erlebten ästhetischen Glück rein subjektive Momente eine wichtige Rolle spielen. Gegenstand und Eindruck decken sich niemals. Gerade deshalb sind sie gesondert zu behandeln. Es empfiehlt sich kaum, die Beschreibung der Rezeptivität dadurch zu verstümmeln, daß alle aus der Gegenstandsbeziehung nicht unmittelbar zu erklärenden Seelenvorgänge ausgeschaltet werden.

Der ästhetische Eindruck kann also in zweifacher Perspektive betrachtet werden. Entweder als ein konkreter Seelenzustand, dessen durch Abstraktion herauszulösende Bestandteile von unten her gesehen werden, oder als eine Tätigkeit des Ich, die von oben her angeschaut und in ihren einzelnen Richtungen verfolgt werden muß. Das erste Verfahren scheint im großen und ganzen zweckmäßiger zu sein; wir bedienen uns seiner und verwenden die andere psychologische Methode

zur Ergänzung dort, wo sie von der Struktur des innerlichen Befundes gefordert wird.

2. Die Sinnesgefühle.

Ein hell erleuchteter Konzertsaal. Die meisten Hörer gleichgültig, gelangweilt oder durch irgendwelche Dummheiten abgelenkt — ein widerwärtiger Anblick. Aber dazwischen Menschen mit allen Merkmalen der Inbrunst und Verzückung. Sie schließen die Augen oder starren ins Weite, lassen die Muskeln erregt spielen oder fallen in sich zusammen. Von Zeit zu Zeit greift diese nervöse Verfassung auf die anderen über: es ist als ob ein elektrischer Schlag Seele und Leib durchzuckt.

Der ästhetische Reflex besteht aus Gemeinempfindungen; der Name meint nicht eine Bewegung, sondern ist gewählt worden, um den Anteil des körperlichen Gemeingefühls hervorzuheben. Hie und da freilich treten Muskelkontraktionen in den Vordergrund. Wenn wir einen eilig Schreitenden plötzlich hinfallen sehen, beantworten wir den Gesichtseindruck reflexmäßig mit Lachen; überhaupt reagieren wir auf das Komische der Anschauung gern mit Lachen oder anderen plötzlichen Bewegungen. Die ganze Dumpfheit und Instinktmäßigkeit des Menschen lebt in diesen ursprünglichsten Wirkungen. Aus der Tiefe steigt alles übrige allmählich hervor, vom Tierischen bis zum Göttlichen reicht, was wir ästhetisch erleben. So wurzelt das künstlerische Schaffen in leiblichen Zuständen, Vorahnungen, Erregungen, unklaren Stimmen und Bildern; langsam erhebt es sich über den Untergrund zu Reinheit und Klarheit. Was bedeutet jene physische Resonanz für den Genuß? Zuvörderst ist verneinend festzustellen, daß sie in das Tätigkeitsgefühl des Genießenden nicht eingeht. Der Schauer, der über den Rücken rieselt, der Lachreiz, das Feuchtwerden der Augen, der Zwang zum Schlucken, Beklemmung oder Ausweitung der Brust, Kalt- und Heißerwerden — wir empfinden es als ein Vorkommnis in unserem Körper. Das bewußte Selbst ist nicht der Urheber. Alsdann gibt jeder zu, daß wir die so gearteten Empfindungen nicht über die Grenze unseres Leibes hinaustreten lassen, d. h. sie nicht unmittelbar zu den Eigenschaften des Außendinges rechnen. Kurzum, die Erfahrung kennt sie als psychophysische Vorgänge, die in dem Grenzland zwischen Ich und Welt ihre Stätte haben.

Die Theorie indessen hat die Organempfindungen sowohl dem Subjekt als auch dem Objekt genähert. Das erste geschieht im Verfolg einer viel besprochenen Auffassung der Gemütsbewegungen[5]). Früher war der Zusammenhang zwischen Organempfindungen und

Affekten dahin verstanden worden, daß jene Begleiterscheinungen von diesen seien; die Objektvorstellung dessen, worüber der Mensch sich freut oder wovor er sich fürchtet, galt als die Hauptsache und die Änderung in der Pulsation, Atmung, Körpertemperatur u. s. w. als Nebenerfolg. Da kam vor nicht allzu langer Zeit die Meinung auf, es bestünden die Gemütsbewegungen in den genannten Gemeinempfindungen. Der verhältnismäßig beste Beweis dafür liegt in einem Abzugsverfahren, ähnlich dem, das einst englische und schottische Philosophen anwandten, um den Begriff der Substanz zu zerstören. Denken wir uns nämlich aus einem Affektzustand alle Organempfindungen weg, so bleibt nur eine gleichgültige Vorstellung übrig; die Gemütserregung verflüchtigt sich ohne die Gefühle körperlicher Symptome. Dennoch ist diese Beweisführung brüchig. Aus den Organempfindungen allein wird kein Affekt, geschweige der ästhetische. Es muß, wie sich im folgenden näher zeigen wird, noch sehr viel anderes hinzutreten. Zwar vermag eine physiologische Bedrückung sich beispielsweise zur Angst zu entfalten, aber das entwickelte Gebilde besteht dann nicht mehr ausschließlich in ihr. Vollends der ästhetische Genuß ist so weit über die bloße Passivität hinausgehoben, daß die Theorie für ihn nicht festgehalten werden kann.

Andere Forscher[6]) haben die allgemeinen Körpergefühle gewissermaßen nach außen versetzt, indem sie zu zeigen unternahmen, daß sie nicht etwa die Grundlage des ästhetischen Urteils bilden, sondern es ohne Rest ausmachen. Wenn wir uns einer Raumform lebhaft erfreuen, so sollen namentlich Veränderungen in Atmung und Gleichgewichtsgefühl spürbar sein. Ein symmetrisch gebauter Krug weckt das wohltuende Gefühl sicheren Gleichgewichts, die Kuppelform bewirkt Muskelkontraktionen im Kopfe — ich will nicht alles aufzählen, weil nach meiner Erfahrung solche Empfindungen wohl vorhanden, jedoch ganz regellos sind. Die gesetzmäßige Wirkung der bestimmten Gestalten läßt sich nicht aus launisch wechselnden Symptomen erklären. Ja, wenn sie dauerhaft und stets dieselben wären! Dann könnten wir wohl begreifen, daß sie wegen ihrer großen Häufigkeit objektiviert werden, während die in anderen Affekten tätigen Organempfindungen infolge der Seltenheit ihres Auftretens subjektiv bleiben. Aber sie sind nun einmal nicht konstant. Schließlich verirrt sich die Theorie vollständig, indem sie der Kunst eine biologische Begründung unterschiebt. Da das Kunstwerk unsere ursprünglichsten Empfindungen in einen wohltätigen Zusammenhang bringe, erhöhe es unser Lebensgefühl und erweise sich als biologisch nützlich. Mir scheint, daß die Kunst hierdurch auf gleiche Stufe mit Nahrungs- und Arzneimitteln gestellt wird.

Es wird also bei der Auffassung sein Bewenden haben müssen, die wir zuvor besprachen. Ein neuer Gesichtspunkt eröffnet sich, wenn wir die spezifischen Empfindungen der niederen Sinne auf ihren ästhetischen Wert hin prüfen. Während ehedem das Genießen ganz auf die Wahrnehmungen der höheren Sinne beschränkt wurde, neigt man jetzt zu einer Überschätzung der Empfindungen aus dem Gebiete des Geruchs, Geschmacks, Temperatur- und Muskelsinns. Den Vorstellungen der ersten drei Sinne vermag ich Bedeutung nur für das Aufnehmen des Naturschönen beizumessen — worüber bereits an mehreren Orten das Nötige gesagt worden ist. Ich kann nicht zugeben, daß beim Anblick eines Bildes, das eine tropische Landschaft darstellt, oder beim Anhören einer »warmen« Melodie eine Temperaturerhöhung gefühlt wird; wenn ich von einer poetischen Schilderung frisch gemachten Heus den lebendigsten Eindruck habe, so verspüre ich trotzdem keine Geruchshalluzination. Anders verhält es sich mit dem Muskelsinn. Leicht nachzuprüfen ist die Beobachtung, daß, sobald wir die Augen schließen und an einen fliegenden Vogel denken, unser Körper sich sacht und unbemerkt in die vorgestellte Flugrichtung wendet, und daß, sobald wir an einem reißenden Strom stehen, wir den nicht bewußt werdenden Antrieb empfinden, uns in der Richtung seines Laufes zu bewegen. Doch kommt bei ästhetischen Eindrücken noch etwas anderes in Betracht. Eine ziemlich große Gruppe von Menschen begleitet alle ästhetischen Erfahrungen mit Bewegungsandeutungen. Ansätze zu Muskeleinstellungen und Nachahmungsbewegungen sind so häufig und wichtig, daß wir ihrer schon oft gedenken mußten. Der Hauptgrund dafür liegt in der ihnen innewohnenden stellvertretenden Kraft. Ein Zusammenballen der Faust genügt, um zahllose körperliche und geistige Tätigkeiten zu ersetzen, in denen eine Zusammengefaßtheit oder Gespanntheit irgendwelches Inhaltes sich bekundet; wo also der Genuß an das Auftreten oder Vorstellen eines solchen Seelenzustandes geknüpft scheint, wird er in jenem unscheinbaren Körpervorgang eine vielen Menschen genügende Handhabe finden. Es ist über alle Maßen erstaunlich, welchen Ersatzwert die kleinsten Bewegungen des Kehlkopfes gewinnen können, doch ebenso über alle Maßen nutzlos, sie weitschweifig zu schildern.

Der Muskelsinn ist demgemäß den sogenannten höheren Sinnen verwandter als den niederen Modalitäten. Gesicht und Gehör gelten deshalb als festeste Träger des ästhetischen Lebens, weil sie im stande sind, einheitliche Gebilde größerer Ausdehnung zu schaffen. Denn weder Geruchs- noch Geschmacksarten bilden in dem Sinne ein unabhängiges und bleibendes Ganzes wie es Melodie oder Form sind, ihre Leistungen werden für sich allein nie zu objektiven Beschaffen-

heiten ästhetischen Wertes, sondern helfen nur bei Naturdingen zur ästhetischen Bedeutung mit. Gesichts- und Gehörsvorstellungen haben ferner den Vorzug leichter Reproduzierbarkeit. Sie zeichnen sich endlich dadurch aus, daß sie sich frei halten können von den unmittelbaren Lebensbedürfnissen und den Beziehungen zur persönlichen Wohlfahrt; ihre Lust- und Unlusttöne sind weniger aufdringlich als die des Geruchs und Geschmacks. Übrigens haben diese Gefühlsfärbungen bloß eine beschränkte Bedeutung. Wenn auch jeder, der sie nicht voll aufnimmt, Einbuße an seinem ästhetischen Eindruck erleidet, so entsteht doch keineswegs aus ihnen das Ganze: die Freude an einer regelmäßigen Figur ist durch keine Analyse aus den Lustqualitäten der einzelnen Lichtempfindungen herauszuholen, die Freude am Rhythmus nicht aus den einzelnen Klängen.

Ein Problem, das mit den Sinnesgefühlen zusammenhangt und schon gestreift wurde, verdient noch eine besondere Erörterung. Die Frage ist nämlich, inwieweit durch Worte und zumal durch dichterische Beschreibungen reproduzierte Vorstellungen der verschiedenen Sinne geweckt werden. Bedenkt man, wie Zola in der Schilderung von Gerüchen schwelgt, oder wie Hauff erzählt, der arme Feinschmecker würze sein kärgliches Mahl durch Lesen Claurenscher Tafeleischilderungen, so möchte man annehmen, daß auf diese Art sinnliche Vorstellungen des Riechens und Schmeckens entstehen. Bei genauer Prüfung indessen bemerkt man teils nur Muskeleinstellungen des Mundes und der Nase, teils Wortbilder, die im Bewußtsein umherschwirren. Zum eigenen Versuch biete ich dem Leser die Beschreibung, die in Jacobsens »Niels Lyhne« von dem Vorderhaus eines Landgutes gegeben wird und die — wenn irgend eine — zu Geruchsvorstellungen veranlassen müßte. »In dem dunklen Winkel befand sich die Hintertür zum Laden, der zugleich mit der Bauernstube, dem Kontor und der Leutestube eine kleine, dunkle Welt für sich bildete, wo ein gemischter Geruch von billigem Tabak, stockfleckigen Fußböden, von Spezereien und herben, getrockneten Fischen und feuchtem Fries die Luft so dick machte, daß man sie fast schmeckte. Aber wenn man dann durch das Kontor mit seinem durchdringenden Qualm von Siegellack gelangt und in den Gang gekommen war, der die Grenze zwischen Geschäft und Familie bildete, so wurde man durch den hier herrschenden Duft von neuem Damenputz auf die milde Blumenluft der Zimmer vorbereitet. Es war nicht der Duft eines Buketts, nicht einer wirklichen Blume, es war die erinnerungweckende, mystische Atmosphäre, die auf jedem Heim lagert, von der niemand bestimmt sagen kann, woher sie kommt. Jedes Heim hat seine eigene, sie erinnert an tausend Dinge, an den Geruch alter Handschuhe, an

neue Spielkarten oder offenstehende Klaviere, aber stets ist sie anders; sie kann mit Räucherwerk, Parfüm und Zigarren übertäubt werden, aber sie kann nicht getötet werden, sie kommt immer wieder und ist wieder da, unverändert wie sie war. Hier herrschte sie wie Blumen, nicht Levkojen oder Rosen, keine Blüte, die existiert, aber so wie man sich den Duft dieser phantastischen, saphirmatten Lilienranken denkt, die sich auf Vasen aus altem Porzellan entlang schlängeln.« Selbst beim ersten Teil der so eindringlichen Schilderung versagt die sinnliche Phantasie. Besser arbeitet sie auf akustischem Gebiet. Knarren, Zischen, Rauschen, Poltern kann schattenhaft vor das innere Ohr treten; Klänge werden nach Höhe, Stärke und Färbung wenigstens von einigen Menschen auf Grund der Worte anschaulich vergegenwärtigt.

In Bezug auf den Gesichtssinn muß man die Beschreibung ruhender Gegenstände und zeitlicher Vorgänge sondern. Von unveränderlich gedachten Dingen (Landschaften, Interieurs, Aussehen eines Menschen) wird ein klares und umfassendes Bild bei einmaligem Anhören fast nie gewonnen. Selbst bei einfachen Dingen entstehen zureichende optische Bilder — unwillkürlich — nur selten. Zu einer deutlichen Vorstellung des Beschriebenen mit allen Einzelheiten muß man sich zwingen und erreicht das Ziel gelegentlich, soweit eben überhaupt Phantasievorstellungen klar genannt werden können. Dagegen treten vielfach schwebende, lückenhafte und schnell verschwindende Bilder auf; oft sind die von einzelnen Wortzusammenhängen geweckten Vorstellungen überraschend deutlich. Wie ich neulich las: »Draußen dehnte sich ein wunderbares Schneegefild vor unseren Augen. Alles weiß, blendend, groß und erhaben«, da war der Eindruck der Farbe, wohl durch den optischen Reiz der Buchseite unterstützt, so stark, daß ich fast wie geblendet den Kopf etwas mehr vom weißen Papier weghob. Fontane sagt in »Effi Briest« von den Giraffen: sie sähen aus wie adlige alte Jungfern. Ich glaube, man bemerkt die Treffsicherheit und den Humor dieser Äußerung nicht, es sei denn, daß ein flüchtiges optisches Bild der Giraffe auftaucht, mit dem vornehm gereckten langen Hals und dem gleichgültigen Blick der stupiden Augen. Nun gibt es jedoch viele scheinbar anschauliche Beschreibungen, die in Wahrheit dem Visualisieren widerstreben. Wenn ich bei Jean Paul lese: »Der Rittmeister, dessen Gesicht eine Ätzplatte des Schmerzes war«, so werde ich mir gewiß keine Ätzplatte vorstellen. Vielmehr s a g e ich mir im Geiste: tief und unverlierbar ist der Schmerz auf die Fläche des Antlitzes eingegraben, wie mit einer scharfen Flüssigkeit auf die eisenharte Platte. Also ich umschreibe mit Worten und genieße die Prägnanz des Jean Paulschen Ausdruckes. Der Vorgang spielt sich

durchweg im Sprachlichen ab. Ich wandre nicht von Bildern zu Bildern, sondern von Worten zu Worten, und werde dabei gefühlsmäßig bewegt. Daher verwenden Dichter auch Sätze, die einen Anschauungswert gar nicht besitzen können, mit Erfolg zum Ausdruck von Stimmungen.

Etwas Ähnliches ist es, wenn die Anschaulichkeit zu Gunsten einer allgemeinen Einsicht aufgehoben und trotzdem den Worten ihre ästhetische Bedeutung nicht geraubt wird. Für die Art, wie ein konkreter Kern von allerhand abstrakten Umhüllungen umgeben, ja von Reflexionen durchsetzt wird, bietet wiederum Jean Paul die besten Beispiele. Seine Beschreibungen beginnen gern mit allgemeinen Erwägungen und enden wieder in solchen, wie es z. B. (im 6. Sektor der Unsichtbaren Loge) von Gustavs Schönheit zum Schlusse heißt: »Alles Schöne aber ist sanft; daher sind die schönsten Völker die ruhigsten; daher verzerret heftige Arbeit arme Kinder und arme Völker.« Doch auch in ihrem Verlauf spielen die Beschreibungen leicht ins Nachdenkliche hinüber; dazu gehört an gleicher Stelle die Wendung: »Sein Auge war der offene Himmel, den ihr in tausend fünfjährigen und nur in zehn fünfzigjährigen Augen antrefft . . .« Wer diese wenigen Worte mit empfänglichem Sinn liest, dem weitet sich dabei das Herz, gleich als ob eine einstimmige Melodie plötzlich zur Harmonie sich ausdehnt, als ob das Einzelne erlöst und an seinen Platz geführt wird. Aber eine zureichende Anschauung ist ihm schwerlich zu teil geworden.

Wir kommen nunmehr zum zweiten Punkt, zu der Schilderung eines sichtbaren Geschehens. Es ist eine alte Lehre, daß die Schilderung des Aufeinanderfolgenden dem Verlauf der Bewußtseinsvorgänge besser entspricht als die eines Zusammen. Der Grund liegt nicht in der zeitlichen Beschaffenheit der Sprech-, Schreib- und Lesetätigkeit, sondern in dem Vorgangscharakter des Bewußtseins überhaupt und in der Nötigung, bei der Apperzeption größerer Gebilde einen Teil nach dem anderen in den Blickpunkt zu rücken, da das Ganze nicht zugleich aufgefaßt werden kann. Wenn aber das Spezifische der Poesie im Sprachlichen zu finden ist — was im zweiten Hauptteil dieses Buches zu beweisen sein wird —, so kann die Eigenart des Bewußtseins im ganzen, das zeitliche Abrollen sämtlicher Seelenvorgänge nicht als entscheidend betrachtet werden. Indem ich mit dem Blick über die Einzelheiten eines größeren Gemäldes wandere, mache ich das Simultane gleichfalls zum Sukzessiven, genau so, wie wenn ich es mit Worten schildere. Doch zur Sache. Bei der dichterischen Beschreibung von Geschehnissen pflegen Gesichtsbilder seltener aufzutreten als bei der Beschreibung des Ruhenden. Der Drang, den Ereignissen schnell zu folgen, scheint zu stark zu sein, als daß viele

sinnliche Bedeutungen aufgebracht werden könnten. Besonders deutlich wird das, wenn der Dichter oder seine Person in lebhafter Erregung zu uns sprechen. Gerade bei packenden Stellen, in den Augenblicken größter Spannung, verschlingen wir die Worte, ohne uns Zeit zu optischen Vorstellungen zu lassen. Dennoch ist die Reaktion des gesamten seelischen und körperlichen Zustandes so stark, als ob man alles aufs schärfste sähe. Dieser Aufwand von Worten — und man liest darüber hin und hat den richtigen Eindruck und die richtige Stimmung. Es ist wie mit der Musik. Alles mögliche steckt in der Partitur, aber wir hören nur ungefähr ein Ergebnis heraus und werden im allgemeinen davon berührt.

Die meisten Personen geben an, daß die Beschreibung sichtbarer Handlungen weit häufiger als zu Gesichtsbildern vielmehr zu motorischen Empfindungen und Empfindungsreproduktionen führe. Beides, eine wirkliche, wenngleich unbedeutende Bewegung sowie ihre bloße Vorstellung, kann entweder die geschilderte Handlung nachahmen oder ihrer Rückwirkung auf das Subjekt entsprechen. Wenn wir eine eindrucksvolle Beschreibung gewaltig anstürmender Wogen lesen, so machen wir (tatsächlich oder reproduzierend) entweder die Bewegung mit, oder prallen zurück, als ob die Wogen auf uns eindrängen. In keinem dieser vier Fälle braucht ein Gesichtsbild entstanden zu sein. Und noch darüber hinaus reicht der Wirkungskreis von motorischen Einstellungen und Anpassungen, wie vorhin gezeigt wurde. Trotzdem darf man nicht behaupten, daß voller künstlerischer Genuß nur durch das Zwischenglied wirklicher oder reproduzierter Bewegungsempfindungen zu stande komme [7]). Wenn ich von den Ausdrucksbewegungen eines Gefühls lese, so braucht sich keine nachahmende Bewegung, selbst nicht im leisesten Ansatz, bei mir zu regen. Ich weiß ja aus vielfacher Erfahrung, was der beschriebene Muskelvorgang seelisch bedeutet, und fühle daher mit hinreichender Lebendigkeit den Seelenzustand nach. Das allgemeine Wissen um diese Dinge bringt ohne kinästhetisches Mittelglied die Assoziation zwischen den Worten und der gemeinten seelischen Tatsache zuwege. Es ist also kein unerbittliches Gesetz, daß eine sichtbare Aufeinanderfolge innerhalb dichterischer Beschreibung an die Mithilfe unseres Muskelsinns appelliert.

3. Die Formgefühle.

Wir haben früher mehrere Eigenschaften ästhetischer Gegenstände kennen gelernt. Die einen bestehen in den Verhältnissen der Harmonie, der Proportion und des Rhythmus, die anderen in dem abso-

luten Quantum der Raum- und Zeitgröße sowie des Grades. Wenn wir die Gesamtheit dieser Erscheinungen unter die Bezeichnung »Form« unterordnen dürfen, so sind die von ihnen ausgelösten Gefühle Formgefühle zu nennen. Jedenfalls meinen wir mit Formgefühlen solche Gefühle und außerdem ihre Verbindungen, sofern sie als von inhaltlichen Einflüssen frei gedacht werden können.

An den Harmoniegefühlen sind die einzelnen Tatbestände genau untersucht worden. Namentlich die Tonpsychologie kämpft wacker mit den Schwierigkeiten, die aus den Harmonien und Disharmonien der Klänge der Erklärung entgegentreten. Für uns ist die Hauptfrage jetzt nur diese: ob die Harmoniegefühle aus der Verknüpfung der sinnlichen Einzelgefühle oder unabhängig von ihnen sich bilden. Da die Wahrnehmung einer schmutzigen Farbe durchschnittlich unlustvoll, diejenige einer leuchtenden Farbe lustvoll zu sein pflegt, so könnte aus der Gleichzeitigkeit beider Gefühle ein drittes Gefühl, nämlich das der Dissonanz, sich entwickeln. Oder es entstünde das Harmoniegefühl, indem die Lustqualitäten zweier leuchtenden Farben sich vereinigten. An diesem Beispiel wird klar, daß es sich nicht so verhalten kann. Denn nicht beliebige zwei Farben, auch wenn sie noch so gesättigt und strahlend sind, wecken durch ihr räumliches Nebeneinander das Harmoniegefühl, sondern nur bestimmte Farben (s. S. 121). Es haftet also das Harmoniegefühl an der bloßen Wahrnehmung, genauer gesagt, an einer Verwandtschaft der Teilfaktoren, die mit ihnen selbst zugleich aufgefaßt wird. Und nur weil es so ist, haben wir das Recht, die Harmoniegefühle theoretisch von den Sinnesgefühlen abzulösen; im anderen Fall wären sie komplizierte Sinnesgefühle. Dasselbe gilt von den Verhältnissen bei Klängen. Leider sind sie im übrigen so verwickelt und umstritten, daß eine ausreichende Darstellung einen ungebührlich großen Raum beanspruchen müßte. So genüge der Hinweis darauf, daß die besonderen Gesetze der sichtbaren und der hörbaren Harmonie recht verschiedene sind. Zwei Klänge etwa, die nur wenig voneinander abstechen, ergeben bei gleichzeitiger Auffassung eine Dissonanz, während zwei nahe verwandte Farben zueinander passen. Linien hingegen verhalten sich wieder wie Klänge: die geringfügige Verschiebung einer Seite eines Quadrats wirkt mißfällig, die erhebliche macht eine neue Form aus der alten und läßt das Unlustgefühl einer nicht erreichten Gleichläufigkeit dieser Gegenseiten nicht aufkommen.

Bei den Proportiongefühlen interessiert vornehmlich der Umstand, daß die Hälften einer Raumgestalt trotz sehr verschiedenartiger Ausfüllung als symmetrisch empfunden werden können[8]). Man hat das Problem in die Sprache des psychologischen Versuchs übersetzt und

folgende Fragen aufgeworfen: Wenn in einer beliebigen Entfernung vom Mittelpunkt eines Quadrats auf der einen Seite eine Linie von bestimmter Länge sich befindet, wohin muß eine doppelt so lange Linie auf der anderen Seite gestellt werden, damit die Anordnung wohlgefällig wird? Wenn links eine Linie ist, wohin kommen dann rechts zwei oder mehr Linien? Wie verteilen sich am besten Linien, die verschiedene Richtung haben? Wie die Farben ihrer Leuchtkraft nach, ganz abgesehen von qualitativer Übereinstimmung und qualitativem Widerspruch? — Die Fragen lassen sich ins Unendliche vermehren. Für die Beantwortung kommt es darauf an, was man vom ästhetischen Gegenstand verlangt. Will man, daß er recht bequeme Augenbewegungen hervorruft, so urteilt man anders, als wenn man dauernde Anziehungskraft wünscht. Deshalb sei ausdrücklich betont: im Augenblick kümmert uns nur die psychologische Seite der früher geschilderten Isodynamie, d. h. wir nehmen an, daß die rechte und linke Hälfte eines Bildes ungeachtet mangelnder Kongruenz als gleichwertig empfunden werden und fragen nach der Erklärung. Ob das Bild auch ohne diese Gleichwertigkeit der Hälften schön bliebe, geht uns hier nichts an. Die ausführlichste Theorie, die wir besitzen, beruft sich auf die zum Betrachten nötigen Augenbewegungen, deren Stärke wir unwillkürlich auf die Linien und Flächenformen als ihr Gewicht übertragen sollen. Ein Beispiel. Nahe dem Mittelpunkt, auf den unser Auge eingestellt ist, sehen wir eine lange Linie, machen also eine ziemlich ausgiebige Augenbewegung. Dadurch balanciert diese Linie eine andere, weit entfernte, aber kleine Linie, denn um sie mit dem Blick zu erreichen ist eine ebenso ausgiebige Augenbewegung erforderlich und nicht die Richtung, sondern bloß die Stärke der Augenbewegungen wird verglichen. Die Anordnung ist demnach wohlgefällig, weil auf beiden Seiten die gleichen Bewegungsanreize hervorgerufen werden.

So sollen nun überhaupt alle Inhalte sich kompensieren, da auch andere Spannungsempfindungen, zumal die mit der Aufmerksamkeit zusammenhangenden, in Rechnung zu setzen sind. Je weiter etwa eine Farbe vom Mittelpunkt entfernt ist, desto heller muß sie sein, um die Aufmerksamkeit zu fesseln und dadurch den Formen und Farben des anderen Raumteils das Gleichgewicht zu halten. Selbst das sachliche Interesse, das eine dargestellte Szene weckt, kann sie ausgleichen, denn jede die Aufmerksamkeit erregende inhaltliche Beschaffenheit hat in Muskelsinnvorgängen ihre physiologische Unterlage. Wir haben uns die Bildfläche einer Zielscheibe ähnlich zu denken, auf der jeder Fleck einen Zählwert hat, aber nicht nur entsprechend der Entfernung vom Zentrum, sondern auch entsprechend der Ausfüllung. Diese Vor-

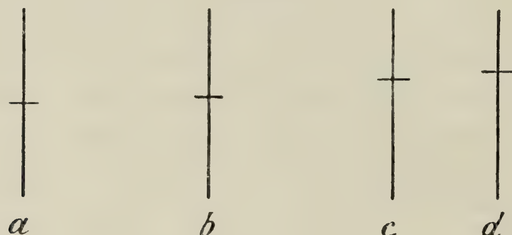
stellung stimmt trefflich zu einer später zu entwickelnden Theorie, derzufolge die Wohlgefälligkeit eines Bildes an ein ihm zu Grunde liegendes formal schönes Muster geknüpft ist. Schade nur, daß über die Zählweise feste Vorschriften nicht bestehen. Man kann sowohl den mittleren Partien als auch den Außenteilen der Fläche den größeren Wert beilegen. Denn wenn man vom Bild erwartet, daß es von einem Brennpunkt aus scheinbar ins Grenzenlose verfließe, so wird der Künstler alle starken Linien und leuchtenden Farben sowie alles sachlich Wichtige in der Mitte zusammenfassen und nach den Rändern zu immer schwächere Farben und unbedeutendere Gestalten anordnen müssen. Verlangt man hingegen, daß der Blick mit gleicher Stärke nach jedem Punkt der Fläche gezogen werde, so muß als Anreiz dieser Blickwanderung gerade in den Außenteilen der scharf begrenzten Fläche die leuchtende Farbe und die gewichtige Form stehen. Tatsächlich gibt es in Meisterwerken der Malerei Beispiele für das eine und für das andere Verfahren; zur Entscheidung der Frage, sofern sie überhaupt möglich ist, sind also noch andere Gesichtspunkte nötig als die uns hier zur Verfügung stehenden.

Jedenfalls sollte unterschieden werden zwischen der Leichtigkeit der Augenbewegungen und dem Gleichgewicht der Komposition. Zum ästhetischen Wert gehört eine (zufällig vorhandene oder künstlich hergestellte) Raumanordnung, in der das Auge leicht und sicher sich zurechtfindet. Aber diese Orientierungsarbeit des Auges fällt nicht in vollem Umfang mit der mehr oder weniger großen Bequemlichkeit der Augenbewegungen zusammen. Sonst müßte ja jede Senkrechte häßlicher sein als jede Wagerechte; der uns vom Schreiben her geläufige Bewegungszug von links nach rechts müßte wohlgefälliger sein als die umgekehrte Richtung; ein rechtwinkeliger Mäander müßte hinter der Wellenlinie erheblich an ästhetischem Wert zurückbleiben. Dies alles ist nicht der Fall, und so scheint Lotze im Recht zu sein, wenn er behauptet, wir brächten die Mühe der Augenbewegungen von vornherein in Abzug. Ein weiterer, übrigens schon geltend gemachter Grund liegt darin, daß der Betrachter nur selten mit dem Blick Punkt für Punkt den Linien folgt. Es dürfte also höchstens der Ansatz zu solchen abtastenden Augenbewegungen in die elementarästhetische Rechnung eingestellt werden, und das würde die Frage vom physiologischen aufs psychologische Gebiet verschieben. Alsdann nämlich handelt es sich nicht um ausgeführte Augenbewegungen, sondern um Richtungen der Aufmerksamkeit oder allgemeiner: der auffassenden Tätigkeit. Und darum dreht es sich wohl wirklich letzten Endes.

Wir gehen weiter. Von der Symmetrie war schon gesagt worden, daß sie infolge unvermeidlicher Augentäuschung für senkrechte Linien

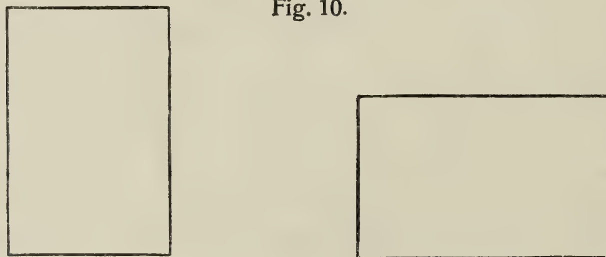
keine gefallende Einteilung bildet. Jetzt fügen wir ergänzend hinzu, daß auch bei einem ungenauen mathematischen Verhältnis, das aber uns als das Verhältnis 1:1 erscheint, ein starker Eindruck nicht sich einstellt. Vielmehr werden das Verhältnis 1:2 und die Gliederung nach dem goldenen Schnitt vorgezogen. Wir überzeugen uns an den folgenden vier Linien, von denen *a* nach der mathematischen Mitte, *b* nach dem Augenmaß halb geteilt ist, während *c* das Verhältnis des goldenen Schnittes, *d* das von 1:2 aufweist.

Fig. 9.



Warum behagt uns die subjektiv richtige Halbteilung hier nicht? Sie ist bei einfachen Linien langweilig, bei reicheren ästhetischen Gegenständen geradezu unschön. Nach den früheren Darlegungen dürfen wir die Erklärung darin vermuten, daß die Teile in senkrechter Richtung nie den Charakter des Gleichgewichts empfangen; der Einfluß der Erfahrung, daß nur nebeneinander wirkende Kräfte sich die Wage halten, verrät sich in der ästhetischen Beurteilung des übereinander Stehenden. Warum gefallen die anderen Proportionen? Nicht durch Gleichgewicht, sondern durch eine Gliederung, die beide Teile deutlich abtrennt und mit dem größeren Teil den Grundcharakter des Gebildes bestimmt. Neuere Analysen [9]) legen die Auffassung nahe,

Fig. 10.



daß, wenn in einem nach dem goldenen Schnitt konstruierten Rechteck die wagerechten Seiten den Maior bilden, der Eindruck einer ruhenden Gestalt entsteht, in der indessen die anderen Seiten als kontrastierende Gegenglieder mit einer gewissen Selbständigkeit auftreten.

Verkürzt man sie, so entsteht eine Schmächtigkeit, die anscheinend für viele Beobachter mißfällig, für mich persönlich nicht ohne formalen Reiz ist. Das Rechteck, dessen Maior die Senkrechte ist, erhebt oder streckt sich; nur steht es nicht so dünn und verlassen da wie eine schmale Doppellinie (die übrigens auch ihren ästhetischen Wert hat),



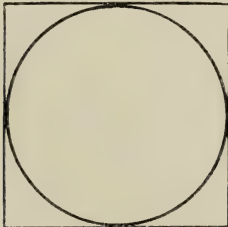
Fig. 11.

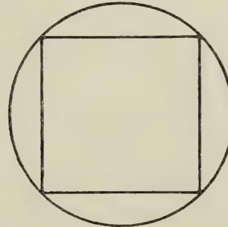


sondern gewinnt durch die unverkennbare Kraft der breiten Seite eine gewisse Fülle oder Körperlichkeit.

Nach allem dem wird die Wissenschaft recht behutsam in ihren theoretischen Feststellungen sein müssen. Es ist wohl nicht mehr zu sagen als was gesagt worden ist: Wenn Rechtecke der ästhetischen Doppelforderung, einen bestimmten Typus und eine Mannigfaltigkeit zu haben, nachkommen sollen, so können sie nicht anders, als sich dem goldenen Schnitt nähern. Dies bedeutet wiederum, daß nicht das mathematische Verhältnis, sondern ein allgemeineres ästhetisches Gesetz die Gestaltform bestimmt. Da aber, wie früher gezeigt wurde, die Summe der zwei verschiedenen Rechteckseiten nicht ebenso unmittelbar dem Bewußtsein gegeben ist wie jede einzelne von ihnen, so nähert sich der gesamte Formeneindruck solchen Gestalten, die man kombinierte nennt. Das einfachste und bekannteste Beispiel für den Einfluß der Kombination ist die Zusammenstellung eines Kreises mit einem

Fig. 12.

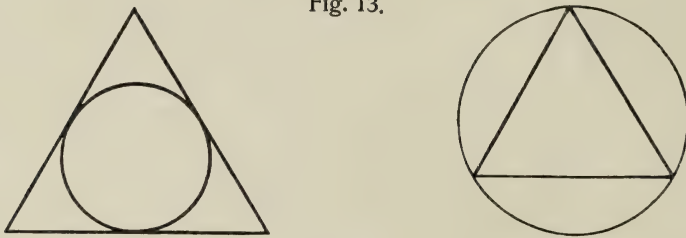




Quadrat. Steht der Kreis im Quadrat, so gefällt die Figur sehr viel mehr, als wenn das Quadrat dem Kreise eingeschrieben wird. Das eingeschriebene Quadrat nämlich wirkt steif wegen der aufdringlich

hervortretenden geraden Linien und weil der umschließende Kreis als zu wenig fest empfunden wird; im anderen Fall dagegen werden die scharfen Ecken des Quadrates für die Auffassung gewissermaßen abgestumpft. Unter allen Umständen wirkt jeder der beiden Teile auf den anderen ein und erzeugt durch die verschiedene Raumanordnung ein besonderes ästhetisches Gefühl. Das gilt auch von den in Zeichnung beigefügten Kombinationen zwischen Kreis und Dreieck.

Fig. 13.



Wir müssen nunmehr die Formgefühle kennen lernen, die von Rhythmus und Metrum hervorgerufen werden. Sie werden meist mit der Freude an der Bewegung in einen Zusammenhang gebracht.

Bewegungen in den Sinnesorganen sowie im übrigen Körper können leicht einen Lustwert erhalten; doch hat er nichts mit dem ästhetischen zu tun. Nach langer Ruhe ist jede Bewegung lustvoll; im körperlichen und im seelischen Schmerz erweist sich heftige Körperbewegung als brauchbares Anästhetikum: Byron betäubte den Schmerz um den Tod seiner Mutter, indem er boxte — echt englisch und doch zugleich echt menschlich. Bewegung, die schnell und sicher auf ein Ziel hinführt, ja selbst das passive Bewegtwerden in einem dahinsausenden Gefährt wird lebhaft genossen. Weil wir uns vom Gesetz der Trägheit befreit fühlen und über die Schwere triumphieren, deshalb erfreuen wir uns an solchen Bewegungen und ebenso an den Träumen, worin wir die Kunst des Fliegens üben. Aber alle diese Gefühle sind keine ästhetischen Formgefühle. Das Formgefühl bezieht sich ausschließlich auf die rhythmische Bewegung. Es gibt genug rhythmische Bewegungen außerhalb der Kunst, vor allem beim Arbeiten und beim Sprechen. Ihr Rhythmus wird als eine das Objekt ordnende und die Seelentätigkeit erleichternde Formung genossen und kann in Kunstrhythmus übergeführt werden. Haben wir nun in ihm den ursprünglichen Rhythmus zu erblicken? Ich frage nicht nach jenen periodisch ablaufenden Bewegungen des tierischen Organismus, aus denen man früher den Rhythmus ableiten wollte. Denn von der Periodizität in Atmung und Pulsschlag weiß der natürliche Mensch so wenig, daß er sie schwerlich zur Grundlage seiner rhythmischen Schöpfungen

machen kann. Aber wie steht es mit den unwillkürlich im Rhythmus verlaufenden und bewußt aufgefaßten Bewegungen bei Arbeit und Spiel? Liegt in ihnen der Ursprung des akustischen Rhythmus? Ist der eigentliche Ort des Rhythmus innerhalb des Bewegungssinnes zu suchen? Wir besitzen darüber zwar Theorien, aber keine wirklich entscheidenden Untersuchungen. Wir wissen also nicht, ob der Bewegungsrhythmus die Ursache und der Tonrhythmus seine Wirkung ist. Nur das eine steht fest, daß beide Reihen teils parallel nebeneinander laufen, teils miteinander verschmelzen. Und ebenso sicher ist, daß es unzweckmäßig wäre, von dem Bewegungsrhythmus auszugehen, da er nur in der eigenen Körperbewegung voll empfunden wird und diese Identität eines genießenden und schaffenden Ich unsere Betrachtung aus ihrem gewohnten Lauf ablenken würde. Wir sprechen also zunächst und vornehmlich vom Tonrhythmus.

Es ist gefragt worden, ob der akustische Rhythmus am deutlichsten aufgefaßt werde in den elementaren Formen des psychologischen Versuchs oder in den von der Kunst geschaffenen Gebilden. Anscheinend müßte der Rhythmus an Eindringlichkeit verlieren, sobald neue Momente zu ihm hinzutreten, wie etwa in der Musik die gleichzeitige und aufeinander folgende Harmonie. In Wahrheit genießt man gerade an musikalischen und poetischen Formen den Rhythmus am sichersten und längsten, denn gegenüber einer Folge von bloßen Schalleindrücken versagen sehr bald Aufmerksamkeit und Genuß. Prüfen wir uns also beim Hören von Musik und Poesie.

Als das Wesentliche des rhythmischen Eindrucks hat man den zeitlichen Ablauf in Spannung und Lösung bezeichnet. Doch ist diese Behauptung nur bedingt richtig. Der Regel nach wird die nächste Betonung nicht mit vollem Bewußtsein erwartet und als eine Lösung der Spannung empfunden, sondern man findet in sich nur eine anschwellende und nachlassende allgemeine Tätigkeit. Die innere Aktivität kennt Höhe- und Tiefpunkte — bei weitergehender Zerlegung würde sich das rhythmische Gebilde auflösen und in zusammenhanglose Teile zerfallen. Dieses Auf und Nieder des rhythmischen Verlaufs verführt zu einer Vergleichung mit der Wellenbewegung im Ablauf mancher Affekte, zu einer Vergleichung, die aus der formalen Ähnlichkeit im zeitlichen Abrollen von Rhythmus und Affekt den ästhetischen Erregungswert der rhythmischen Formen unschwer verständlich macht. Trotzdem muß sie beanstandet werden und zwar erstens deshalb, weil Rhythmus ohne jede stärkere Gemütserregung genossen werden kann, zweitens, weil die strenge Ordnung dieses Ablaufs mit dem Begriff des Affektes schwer vereinbar ist.

Ein weiteres, ebenfalls strittiges Problem berühren wir bei der Frage

nach dem Eindruckswert, den die Geschwindigkeit der rhythmischen Form haben mag. Jedermann weiß, daß eine natürliche Neigung besteht, das Tempo beim Vortrag musikalischer und poetischer Werke zu beschleunigen. Natur- und Kulturmenschen pflegen beim Tanzen in immer größere Geschwindigkeit überzugehen. Die Musik wird diesem Bedürfnis nach wachsender Schnelligkeit dadurch gerecht, daß sie an den Schluß mehrsätziger Gebilde fast stets einen raschen Satz stellt. Solche Tempoänderungen beeinflussen außerordentlich stark den ästhetischen Charakter, stärker als jede Veränderung in der Intensität der Töne. Man spiele ein Musikstück erst leise und dann laut; der Abstand ist erheblich. Aber er erweitert sich noch viel mehr, sobald eine Änderung im Tempo vorgenommen wird: das Stück ist nicht wieder zu erkennen, wenn es um sehr viel schneller oder langsamer vorgetragen wird. Nicht anders beim Sprechen. Auf der Bühne entscheidet durchaus das Tempo der Rede, und jedem Schauspieler der älteren sowie der allerneusten Richtung dürfte begreiflich sein, weshalb vor hundert Jahren Theaterleiter die Aufführungen von Versdramen mit dem Taktstock in der Hand dirigierten. Für die Musik kommt nun allerdings noch ein Zusammenhang zwischen Tempo und Tonstärke in Betracht. Namhafte Theoretiker sind der Ansicht, »daß sich der Tonstärkesteigerung, der positiven Entwickelung der Dynamik die zunehmende Verkürzung der Werte, die Beschleunigung geselle, der Gipfelung der Dynamik eine plötzliche Hemmung und dem Rückgange der Dynamik das Wiedereinlenken von der Dehnung zur normalen Geltung der Werte[10].« Doch ist nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß dieser eintönige Verlauf sowohl vom vorschreibenden Tonsetzer als auch vom ausführenden Künstler oft genug durchbrochen wird.

Wir kehren nun wieder zum eigentlichen Rhythmus zurück. Die synthetische Kraft des Rhythmus, von der oben bereits die Rede war, macht ihn zu einem Mittel, wodurch eine Anzahl von Eindrücken zu einer Einheit zusammengefaßt und die Folge in der Zeit richtig wahrgenommen wird, ohne daß doch jedem einzelnen Taktschlag die gleiche Bedeutung verliehen, d. h. die gleiche Aufmerksamkeit zugewendet würde. Zweifellos ist für das rhythmische Gefühl sehr wesentlich der Umstand, daß die Ordnung sicher aufgefaßt wird trotz ungleicher Verteilung der Aufmerksamkeit; die unbetonten Klänge oder Silben verlangen keine Anstrengung von uns, und dennoch bleibt der Zusammenhang der Gruppe in sich und mit anderen Gruppen vollkommen übersichtlich. In der täglichen Erfahrung fassen wir wohl auch zusammen, was objektiv ganz ungleichartig und lediglich durch die Einheit des Bewußtseinsaktes zusammengehalten ist. Bei rhythmischen Gebilden fühlen wir uns nicht von der Zufälligkeit beliebiger Ereig-

nisse beherrscht, da der Ablauf unseren natürlichen Erwartungen entspricht. Im Hinblick hierauf und unter Benutzung einer bestimmten Theorie der Aufmerksamkeit kann jedes rhythmische Glied als eine Spannung und Entspannung der Aufmerksamkeit gelten. Wenn die Psychologen recht haben, die der durchschnittlichen Aufmerksamkeitsperiode eine Dauer von einer Sekunde beimessen, und wenn die experimentelle Ästhetik mit Recht dem rhythmischen Gliede gleichfalls eine Dauer von einer Sekunde zuschreibt, so würden beide Tatsachen aufs glücklichste übereinstimmen. Aber es ist nicht zu verkennen, daß alle diese Aufstellungen erheblich von theoretischen Voraussetzungen beeinflußt sind: sowohl über die Perioden der Aufmerksamkeit als auch über die Länge rhythmischer Glieder sind die Untersuchungen nicht ganz einhellig. Zu der Bewegung der Aufmerksamkeit gesellt sich ferner das Verhältnis des Rhythmus zum Gedächtnis. Schon aus unserer täglichen Erfahrung wissen wir, daß Poesie leichter und schneller gelernt sowie treuer und dauerhafter behalten wird als ein in Prosa geschriebenes Stück. Außerdem aber hat auch die experimentelle Psychologie den Beweis geliefert, indem sie feststellte, daß wir beim Lernen sinnloser Silben unwillkürlich ein (trochäisches) Metrum uns bilden und durch diesen subjektiv-rhythmischen Zusammenhang eine Ersparnis an Wiederholungen erzielen, die zur Einprägung der Silben notwendig sind. Der Wortrhythmus besitzt also einen gedächtnistechnischen Wert. Das Gleiche kann ohne weiteren Beweis vom Klangrhythmus angenommen werden. —

Über die besonderen Gefühle, die sich an das absolute Quantum anschließen, ist das meiste bereits im Abschnitt über den ästhetischen Gegenstand gesagt worden. Raumverbrauch, zeitliche Ausdehnung und Intensität werden mit besonderen Gefühlen beantwortet, die sich schließlich zu dauernden ästhetischen Stimmungen auswachsen können. Je beträchtlicher die Quanta sind, desto heftiger arbeitet der Regel nach unsere Auffassungstätigkeit, weil es ihr nur mit Mühe gelingt, das Objekt zu einem Ganzen abzuschließen. Immerhin nehmen auch kleine, kurz dauernde, wenig intensive Dinge oder Vorgänge die den Genuß bedingende Hinwendung der Seele in bestimmter Weise in Anspruch, wenn sie überhaupt als frisch sprudelnde Quellen ästhetischer Freude gelten können. Nun ist aber ferner zu untersuchen, soweit es in elementarer Weise hier geschehen kann, welcher Eindruck aus dem Zusammen von Harmonie- und Gestaltgefühlen sich ergibt. Die Harmonie der Klänge vermählt sich mit dem Rhythmus, die Harmonie der Farben mit der Proportion. Wir nennen diesen Verknüpfungsvorgang eine Komplikation und das daraus entstehende Gefühl ein Komplikationsgefühl. Wo jene zwei Faktoren sich zusammenfinden, da pflegt der

qualitative Bestandteil die Mannigfaltigkeit, der Rhythmus aber und die Gestalt die Einheit zu liefern. Während die Töne wechseln, bleibt der Rhythmus derselbe, und in der Vielheit der Farben ist eben die Raumanordnung das Mittel der Verbindung. Neben den aus Musik und Malerei bekannten Verknüpfungen steht die Verknüpfung zwischen Rhythmus und Proportion, die den Eindruck der schönen Bewegung hervorbringt. Überall dort, wo Körperstellungen gefälliger Art in deutlich rhythmischer Weise aufeinander folgen, erhalten sie einen starken ästhetischen Wert, der dem Wert des Ornamentes oder der abstrakteren Musikformen nahesteht. Ein solcher Reigen oder Tanz gefällt, auch ohne daß er Seelenvorgänge, zumal Affekte zum Ausdruck bringt. In den genannten drei Komplikationen bewahren die Bestandteile im allgemeinen ihre selbständige Wirkungskraft und gewinnen durch ihre Vereinigung den schon häufig erwähnten Überschuß an ästhetischer Wertigkeit. Das ist das dürftige, doch wenigstens sichere Ergebnis. Wir haben freilich weiter spannende Theorien, aber sie gelten nur unter der Voraussetzung einer bestimmten Gefühlspsychologie. So wird beispielsweise angenommen, daß das Gefühl nach drei Dimensionen hin sich in Gegensätzen bewege: als Lust — Unlust, Erregung — Beruhigung und Spannung — Lösung. Nun sollen die Abstufungen von Lust — Unlust sich durch die Klangharmonien und -disharmonien herstellen, während vom Rhythmus Erregung — Beruhigung ausgehen und Spannung — Lösung sowohl durch rhythmische wie durch harmonische Vorgänge zu stande kommen, im letzten Fall nämlich durch die Aufhebung von Dissonanzen. So sinnreich diese Zerlegung auch ist, sie wird bei der Durchführung zu einem hinderlichen Schema und verfährt gewaltsam mit den Tatsachen der Musik. Vor allem jedoch: die Mannigfaltigkeit unterscheidbarer Gefühle läßt sich nicht unter das dreigeteilte Joch beugen. Wir werden uns davon überführen, wenn wir uns späterhin mit der Musik beschäftigen.

Hier nur noch eine nötige Ergänzung. Die Töne in einer Melodie, die Linien in einer Figur, kurz die Teile des ästhetischen Gegenstandes, soweit er lediglich Form ist, stehen in gewissen Verhältnissen zueinander: der soeben gehörte Ton ist höher als der voraufgehende und tiefer als der nachfolgende, der obere Abschnitt einer Senkrechten ist gleich ihrem unteren Abschnitt (nicht für die Messung, sondern für den Eindruck) und so fort. Ist nun in den einzelnen Vorstellungen selber schon das Verhältnis zu den Mitinhalten gegeben oder bedarf es eines Vergleichungsurteils, um seiner habhaft zu werden? Mir scheint, daß Erfahrung und wissenschaftliche Notwendigkeit gleichermaßen zur zweiten Deutung drängen. In einem gehörten Klange a^1 liegt vielerlei, aber nicht, daß er höher ist als as^1. Niemand kann der

Farbe Grün ansehen, daß sie nicht rot ist (wie ihre Nachbarfarbe), sondern sie ist und bleibt ausschließlich grün, und durch einen Denkakt wird die Abweichung innerlich festgestellt. Die Gleichheit oder Ungleichheit von Größen und Stärken erschließt sich erst einem Vergleichungsurteil. Auf absoluten Inhalten bauen sich die Beziehungen als davon unterscheidbare Tatsachen anderer Ordnung auf. Wahrnehmungs- und Vergleichungsurteile, oft von sehr zarter und schwebender Beschaffenheit, ziehen sich durch alle Teile des ästhetischen Eindrucks hindurch; oft werden sie erlebt, oft freilich nur erschlossen. Jedenfalls sind diese intellektuellen Vorgänge unentbehrlich für die Formgefühle.

Blicken wir zurück, so bemerken wir, daß sich das magnetische Feld der Formgefühle weithin ausdehnt. In den einzelnen Künsten kann es eine Kraft gewinnen, von der nachdenkliche Künstler ebenso wie philosophische Ästhetiker hingerissen werden. Flaubert schrieb einmal: »*Je me souviens d'avoir eu des battements de coeur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien, je me demande, si un livre indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe?*« (*Lettres à George Sand* p. 274.) Unter den Ästhetikern von Fach haben wir manche angetroffen, die den ästhetischen Genuß völlig oder doch in der Hauptsache an die Formen binden. Wenn nun ihre Gegner auch alles auf eine Karte setzen und behaupten, daß Formen bloß durch den Inhalt gefallen, der sich in ihnen ausdrückt, oder durch die Bedeutung, die sie haben, so sind sie gleich den Formalisten von der jetzt vorwaltenden Ansicht überwunden worden, und diese geht dahin, daß eine mehrfache ästhetische Wirkung besteht.

4. Die Inhaltsgefühle.

Goethe spricht im Spinozaaufsatz vom Jahre 1785 beiläufig und abschätzig über die Messung der Körperproportionen. Der bloß räumliche und von außen stammende Maßstab lasse das Verhältnis des Kopfes zum ganzen Leib zu einem simplen Zahlenverhältnis verkümmern. Einen ähnlichen Vorwurf erhebt auch Friedrich Theodor Vischer gegen die Anwendung des goldenen Schnittes: der Kopf falle in den Minor, und das sei widersinnig. Ich ziehe diese Beispiele heran, um

zu zeigen, wie das Gefühl für Inhalt und Sinn von Gebilden sich gegen die genaueste, das ist die mathematische Art formaler Betrachtung empört.

Sehen wir uns einmal unter dem neuen Gesichtspunkt die Teile des menschlichen Körpers an. Eine kleine Hand gefällt. Sie gefällt aber nicht als schmale, gestreckte Form, sondern weil sie vornehm erscheint, unfähig zu Gewaltakten, durchgebildet von einem mit höherem Leben vertrauten Geist. Sie umspannt nichts Plumpes und trägt keine schweren Lasten. Der leichte, zierlich gebaute Fuß gefällt, weil er nicht mehr als ein Stützpunkt ist, eher zum Schweben geeignet als zum Stampfen. Große und abstehende Ohren sind häßlich, denn sie beanspruchen gewissermaßen eine Bedeutung, die ihnen nicht zukommt, sie laden dazu ein, den Kopf wie einen Krug an den Henkeln anzupacken. Die Nase bildet den Übergang von Stirn zu Mund. Springt sie dreist und klobig hervor, so schiebt sie sich nicht nur aus der ganzen Linienführung heraus, sondern scheint einen ihr nicht gebührenden Rang zu fordern. Es gefallen uns Formen am männlichen Körper, die am weiblichen häßlich sind, und umgekehrt. Der Grund ist vielleicht der, daß unsere Auffassung von der Natur des Mannes gewisse eckige, harte, stark betonte Formen erlaubt, die mit unserer Vorstellung vom weiblichen Charakter nicht übereinstimmen. Aus solchen Inhaltsgefühlen heraus reden wir von der kühn geschwungenen Nase, der stolzen Stirn, dem melancholischen Auge (dem »Spiegel der Seele«), indem viele sachliche Erfahrungen sich zu einer im einzelnen Fall anwendbaren Gesetzmäßigkeit verdichtet haben. Diese instinktive Beurteilung der Formen, dem Sprachgefühl vergleichbar, geht immer auf den Sinn der Formen und wird sehr schnell und sicher vollzogen. Sobald sie sich aber verlangsamt und mit bewußtem Nachdenken füllt, verliert die Form ihren Charakter als natürliches Zeichen eines seelischen Gehaltes und wird — wie einige Philosophen sagen — symbolisch oder — wie andere sich ausdrücken — allegorisch. Das zweite Wort ist wohl geeigneter als das erste. Was gemeint ist, zeigen alle Personifikationen von Begriffen z. B. die der Verleumdung durch Apelles, zeigt noch klarer die Analyse eines Falles, wo neben natürlicher Symbolik künstliche Allegorie [11]) sich findet. Carriere hat einmal die Attribute zergliedert, die Lysipp dem Kairos, der Darstellung des günstigen Augenblicks, gegeben hat. Die Statue hat Flügel und ist in eiligem Laufe begriffen, vorn an der Stirn ist das Haupthaar voll, hinten dagegen kurz geschoren. Daß das Glück vorüber eilt und beim Schopf ergriffen werden muß, mag vielleicht griechischen Betrachtern gegenwärtig gewesen und daher als etwas objektiv in dem Kunstwerk Liegendes erschienen sein — obgleich auch dies recht

zweifelhaft ist. Ganz gewiß aber haben selbst hellenische Kenner darüber nachdenken müssen, was Rasiermesser und Wage in der Hand des Jünglings bedeuten. Denn sie sollen ihn ja nicht als Barbier oder Krämer kennzeichnen, sondern an das Sprichwort erinnern, daß das Glück auf des Messers Schneide steht und seine Wage selten im Gleichgewicht schwebt.

Im ästhetischen Eindruck sind also Sachvorstellungen und inhaltliche Gefühle tätig, und zwar entweder in inniger Verschmelzung mit der Form des Gegenstandes oder in loser Verknüpfung. Zur Sicherheit sei aber nochmals darauf hingewiesen, daß mit dieser Erkenntnis die Sinnes- und Formgefühle nicht abgedankt werden sollen. Die Farbe eines Haars und seine Harmonie mit Teint und Auge entzücken uns, ohne daß wir darin ein Zeichen der Gesundheit oder Treue erblicken; Ohr und Nase sind abgesehen von ihrer Größe gut oder schlecht geformt, und dabei wird kein seelischer Inhalt in sie hineinversetzt. Nun ergibt sich aber nach dieser flüchtigen Vorschau die Aufgabe, tiefer in das Geheimnis dieser Seelenvorgänge einzudringen und namentlich Einfühlung sowie Assoziation als psychologische Erklärungsmittel eines bestimmt umgrenzten Tatsachenkreises näher zu betrachten. Von beiden Begriffen ist übrigens schon im geschichtlichen Teil und bei Behandlung der Prinzipien vieles mitgeteilt worden, was jetzt nicht wiederholt werden soll.

Ein Rechteck mit verhältnismäßig langen wagerechten Seiten »liegt«. Betrachten wir das daneben stehende anders geartete Rechteck, so ist es, als ob jenes liegende sich aufgerichtet hat. Ein weiter, nach unten offener Winkel wird nicht nur in seiner Größe und nach der Länge der Schenkel ästhetisch aufgefaßt, sondern die beiden Linien drängen zueinander hin oder halten sich als zwei Pfosten das Gleichgewicht. Wie eine Linie aus Bewegung entsteht, so bleibt sie auch Bewegung und fortgesetzte Kräfteentfaltung. Das in ihr enthaltene Ausdehnungsbedürfnis hat jedoch bald ein Ende erreicht, sei es durch Überführung in andere Linienzüge oder durch die Gegentendenz einer Begrenzung. In beiden Fällen und in allen den Gelegenheiten, wo wir Linien, Flächen, Räume nicht mechanisch, sondern dynamisch ansehen, da sind die Formen Willenstätigkeiten. Wir werden unwillkürlich zu Anhängern Schopenhauers. Selbst zu Fichte bekennen wir uns, denn wir fühlen außer der die Raumwirkung erzeugenden »expansiven« Tätigkeit bei allem, was Gleichgewicht hat, eine »kontrahierende« oder Schranken setzende Tätigkeit. Dieses ganze Kräftespiel bleibt sozusagen abstrakt, es bietet immer nur verschiedene Formen von Willensstrebung und Willenshemmung, nicht konkrete Vorgänge. Daher hat neuerdings ein hervorragender Künstler[12]) einen Feldzug gegen

die naturalistische Ausfüllung von Ornamenten eröffnet. Ornamente sind eben Zusammenhänge von Linien d. h. von Kraftrichtungen, sie haben die wesentlichen Eigenschaften des Lebens in sich und verschmähen die Berührung mit einer zufälligen Tier- oder Pflanzenform.

Die Tätigkeiten, von denen wir sprechen, sind in die objektiven Gebilde eingeschmolzen, keineswegs als Vorstellungen neben ihnen vorhanden. Freude wecken sie aber, weil die in den Formen liegende Tätigkeit von uns vollzogen und dadurch zur ästhetischen Funktionslust wird. Und die in uns wirkende Aktivität ist eine doppelte: einesteils die Aktivität von Bewegungen der Aufmerksamkeit und Apperzeption nebst Organ- und Muskelempfindungen, andernteils die seelische Arbeit metaphorischer Benennungen. Die dadurch entstehenden Gefühle sind schwach und von sehr allgemeiner Natur. Beim Rhythmus etwa haben sie das Gepräge erregten Vorwärtsdringens oder der Beruhigung. Allein, sie können weit tiefer ins Besondere tauchen, etwa zum Gefühl feindselig-ärgerlichen oder siegreich-kühnen Angriffs werden. Ebenso bei linearen Formen. Wenn ich in der Mitte einer Wagerechten eine Senkrechte errichte, so erhält diese einfache mathematische Form den Gefühlston der nicht wankenden Beständigkeit; die umgekehrte Figur ist schon von den alten Ägyptern verwendet worden, um die Herrschaft über Leben und Tod anzudeuten: die Gerade nämlich, die hier aufstrebt, wird mit einem Male abgeschnitten, und zwar mit einer ruhigen Sicherheit, gegen die es gar keinen Widerstand gibt. Auch in solchen Fällen stärkerer Besonderung meint das Inhaltsgefühl nicht, daß neben der Wahrnehmung der rhythmischen oder linearen Form die Sachvorstellung einer wilden Reiterattacke oder eines Gerichtssaales im Bewußtsein auftauche; ebensowenig wie wir beim Betrachten des sich aufrichtenden Rechtecks innerlich die Gestalt eines sich aufrichtenden Mannes oder Hundes erblicken. Vielmehr ist nur der gleiche Antrieb des Bewußtseinsvorgangs und die aus der Natur der Sprache verständliche Neigung zu den oben gebrauchten Worten vorhanden. Von dem Mittellot auf der Basis kann ich beeinflußt werden wie von einem im weiten Felde einsam stehenden Baum, nämlich in dem Sinne, daß die aus dem Boden aufwachsende Linie als ein stolz sich emporrichtendes Einzelwesen gefühlt wird. Jedesmal ist das gleiche Verhältnis zwischen einem Untergrund und einem davon Abgehobenen da; die eine Konkretion dieses Verhältnisses klingt an, sobald die andere gegeben ist; man erinnert sich nicht etwa ihrer, sondern man besitzt sie mit und in dem anderen. Weil nun die Sprache alles aus den Erfahrungen unseres körperlich-seelischen Ich zu benennen und zu verdeutlichen liebt, weil sie zur Verlebendigung einer Sache vermenschlichen muß, deshalb drückt sie Äußeres

durch Inneres aus. Goethe sagt, der Mensch begreife nie, wie anthropomorphisch er ist. Richtiger muß es heißen: wie anthropomorphisch er redet. Man gibt dem von uns Erlebten nicht die genaueste wissenschaftliche Beschreibung, indem man eine tatsächliche Einfühlung schildert. Jene Linie wächst nicht, hebt sich nicht stolz empor. Sie ist und bleibt lineare Form. Aber die Beziehung zwischen ihr und der unter ihr befindlichen Wagerechten entspricht anderen uns vertrauten Beziehungen. So holt sie, wenn sie wahrgenommen wird, gewissermaßen alles ihr Ähnliche aus dem gesamten Schatz der Erfahrungen heran, oder sie klingt in den ihr verwandten Vorstellungen aus. In dem Kampf ums Dasein, den auch die Bewußtseinsvorgänge führen, sucht jeder Vorgang nach Hilfe; er ergänzt und verfestigt sich durch das ihm Ähnliche. Und durch nichts wird ein bestimmter Seelenvorgang erfolgreicher gesichert und lebhafter betont als durch ein Wort, das innerlichstes Leben bezeichnet.

Wenn wirklich die ästhetisch betrachteten Raumformen gewissen Zielen zustrebten, sich lagerten, sich emporrichteten, sich zusammenfaßten, so würden wir anstatt zu genießen von Illusionen gefoppt werden. Das kann nicht der Sinn der Einfühlung, nicht die Ansicht der Einfühlungstheoretiker sein. Wir verwandeln kein ruhendes Ding in eine Bewegung und wir machen keine mechanische Bewegung zu einem Zweckgeschehen. Dennoch liegt im Ganzen des ästhetischen Verhaltens ein Zug, der jener Art der Beschreibung einen Rückhalt gibt. Ich meine das Gefühlsmäßige überhaupt und die Beziehung des Gefühls auf einen Gegenstand (s. S. 82 u. 165). Bei Schleiermacher steht ungefähr folgendes zu lesen: »Das gleichzeitige Sichhingeben und Sichfinden ist das Wesen der Frömmigkeit, in welcher der sich an das All Hingebende zugleich den Genuß dieser Hingabe hat. Darum ist die Religion weder ein Wissen noch ein Tun, sondern ein Fühlen, ist Gefühl des gemeinschaftlichen Lebens von All und Ich.« Gottesdienst und reinstes Gefühl kann in diesem Sinne auch das ästhetische Auffassen genannt werden; hierin liegt ein gut Teil seiner Würde. Wie von allen höheren geistigen Bestrebungen, so gilt auch vom Dienst der Schönheit und der Kunst, daß die Hingabe an den Gegenstand zugleich eine Erhöhung des Ich bedeutet. Das Wunder der Liebe verwirklicht sich auch hier: wer sich an Liebenswertes anschließt, gewinnt sich doppelt wieder. In diesem Sinne läßt sich bei den höchsten ästhetischen und künstlerischen Werten von Einfühlung sprechen.

Doch bleiben wir jetzt bei der Betrachtung einzelner Tatsachen. Um den Sinn der Einfühlung schärfer zu fassen, hat man sie mit den Vorgängen verglichen, die als »Bedeutung« und »Ausdruck« bekannt

sind. Über den ersten Begriff, wenigstens über eine bestimmte Verwendung seiner, genügen ein paar Worte. Die perspektivische Zeichnung eines Hauses »bedeutet« ein um vieles größeres und dreidimensionales Haus, aber es drückt das Gebäude nicht aus und das Gebäude wird in die Zeichnung nicht eingefühlt. Der Unterschied ist klar. Bei jener Zeichnung handelt es sich um die sichtbare Wiedergabe eines sichtbaren Gegenstandes, bei Ausdruck und Einfühlung hingegen um die Verschmelzung eines Sichtbaren mit einem Unsichtbaren. Verwickelter sind die Verhältnisse dort, wo Seelisches in Worten zu Tage tritt; davon wurde schon gesprochen und wird fernerhin zu reden sein.

Nun zum Ausdruck. Das beste Beispiel haben wir in den wohlbekannten Ausdrucksbewegungen der Verwunderung, des Zorns, der Freude u. s. w. Denken wir sie uns so verlaufend, daß dadurch weder ein praktisches Ziel erreicht noch irgend etwas absichtlich mitgeteilt werden soll. Als unwillkürliche Entladungen einer Gemütserregung haben sie sowohl den Erfolg diese zu steigern als auch sie zu schwächen. Wenn ich von Wut übermannt meinem Gegner an die Kehle springe oder einen Brief in tausend Fetzen zerreiße, so soll damit der Feind bestraft oder die unpersönliche Ursache des Zorns vernichtet werden — solche Ausdrucksbewegungen gehen uns nichts an. Aber wenn ich in rasender Wut um mich schlage und alles, was in der Nähe ist, zertrümmere, wenn ich laut schreie, ohne daß es jemand hören kann und soll, dann wird der Affekt durch eine solche Nachgiebigkeit ebenso leicht zur höchsten Stärke aufgepeitscht wie er abgeschwächt und vernichtet werden mag. Beides verstehen wir psychognostisch aus der eigenen Erfahrung und psychologisch durch Analyse. Immerhin besitzen diese äußeren Zeichen noch keinen ästhetischen Wert. Sie erhalten ihn erst, indem der Ausdruck um seiner selbst willen gesucht und dargeboten wird. Das Äußere darf nicht Nebenerscheinung bleiben, sondern muß die Hauptsache werden. So fordert es die sinnliche Natur der Ästhetischen. Es muß vom inneren Vorgang abzulösen sein, wie das Wort vom Gedanken; es muß zum Bewußtsein kommen, daß die beiden Seiten des Geschehens zwei verschiedenen Kreisen oder Ordnungsreihen angehören. Ein wütender Mensch ist durch und durch Einheit und als solche verächtlich, furchtbar, komisch — je nachdem. Der ästhetische Genuß aber haftet an der Trennbarkeit dessen, was wir erblicken, und dessen, was wir dahinter wissen. Verwechseln wir beides, so begehen wir eine naturalistische Mißdeutung des ästhetischen Ausdrucks: aus dem Symbol wird rohe Wirklichkeit (oder auch magische Vertauschung).

Jetzt prüfen wir genauer, wie wir uns beim lebendigen Auffassen

der Ausdrucksbewegungen verhalten, freilich ohne die von anderen Ästhetikern [13]) entdeckten Unterarten im einzelnen zu scheiden. Kein Zweifel kann darüber herrschen, daß wir meist den Affektausdruck wie eine Frage empfinden und mit echter Gefühlsreaktion beantworten, beispielsweise die äußerlich hervortretende Trauer eines anderen mit Mitleid. Solche Anteilnahme braucht aber nicht etwas in der Seelenverfassung des anderen Vorhandenes zu wiederholen, d. h. jenes Mitleid braucht der andere nicht mit sich selber zu fühlen. Insofern wir ihn bedauern — ein Gefühl, das er sowohl haben wie nicht haben kann —, bleiben wir Zuschauer oder werden Helfer. Außerdem, ja vermutlich vorher machen wir seine in Bewegungen ausgedrückte Trauer zur unsrigen. Der eigentliche Vorgang hierbei wird folgendermaßen beschrieben: »Ich sehe die Gebärde und erlebe in der Wahrnehmung derselben eine Tendenz oder einen Antrieb zu einer bestimmten Art des inneren Verhaltens oder der psychischen Einstellung, nämlich derjenigen, die jedermann mit dem Namen Trauer bezeichnet.« Das bekannte, triviale, doch lehrreiche Beispiel des ansteckenden Gähnens in der gleichen Beleuchtung: »Der körperliche Vorgang des Gähnens vollzieht sich bei mir, weil die innere Zuständlichkeit, Verfassung, Einstellung, Verhaltungsweise in mir da ist, aus welcher dieser körperliche Vorgang, die äußerlich sichtbare Gähnbewegung naturgemäß hervorgeht. Dieser innere Zustand wird in mir durch die optische Wahrnehmung des Gähnens eines anderen ins Dasein gerufen. Ich stelle diesen inneren Zustand nicht vor, sondern ich erlebe ihn [14]).« Das trifft schwerlich zu. Genaueste Selbstbeobachtung findet kein Erlebnis von Langweile oder Ermüdung, wenn das Gähnen eines gegenüber Sitzenden nachgeahmt wird. Man gähnt reflexmäßig mit und sagt sich bestenfalls nachher: es ist doch verzweifelt langweilig. Reflex und Worte sind nachzuweisen, aber erlebte innere Zustände nicht. Ist dieser Sachverhalt dem Leser durch eigene Nachprüfung deutlich geworden, so wird er auch dem ersten Beispiel Zweifel entgegenbringen. Ich sehe Mienen und Bewegungen tiefsten Kummers. Bei eigener Benommenheit, ebenso bei absichtlich festgehaltener eigener Objektivität sind jene Ausdrucksformen nur Formen, gleichwie das vor mir Stehende, träumerisch oder lediglich auf den Sichtbarkeitswert hin betrachtet, etwas Helles, teils Gelbes, teils Grünes ist — ich meine die Schreibtischlampe. Bei lebhafter und natürlicher Auffassung indessen deuten sich Nachbildungen der Gesten an, in leisesten, oft noch nicht körperlichen Strebungen, es treten reflexmäßig hinzu innerleibliche Vorgänge, und eine Schar von Vorstellungen wirbelt durchs Bewußtsein. Ob es eine glückliche Wendung ist, daß dies Miterleben, das weder die ganze Persönlichkeit noch ihren gegenwärtigen Zustand wahr-

haft packt, ein Einfühlen genannt wird? Die sympathetische Gemeinsamkeit zwischen Menschen ist in ihrer Grundlage durchaus nur organischer Vorgang — eine Reflexverbindung zwischen tierischen Wesen der gleichen Gattung: eins erregt sich, schreit, lacht, gähnt, wenn es ein anderes das gleiche tun sieht, und zwar ohne Dazwischentreten der vorauszusetzenden Gefühlszustände. Dieselbe Unmittelbarkeit findet sich noch im ästhetischen Genuß: deshalb sprachen wir vom ästhetischen Reflex (s. S. 156 u. 166).

Allerdings vermag das Wissen um den äußerlich sich bekundenden Gemütszustand zu einem Miterleben im Nebenmenschen zu werden, wobei das Miterleben im anderen zeitlich später einzutreten pflegt als der Reflex. Denn alles Wissen hat die natürliche Neigung, ein volles Erleben zu werden[15]). Unsere ursprüngliche seelische Anlage geht dahin, jede Behauptung zu glauben und jedem Befehl zu gehorchen; sie ist von der Art, daß alles bloß Vorgestellte die Tendenz besitzt, sich zu einer kräftigen Nachbildung des in ihm gegebenen sinnlichen und namentlich seelischen Inhalts zu entfalten. Aber dies lebendige Streben des Bewußtseins setzt sich doch nur in Kindern, Naturmenschen und abnormen Zuständen des Kulturmenschen durch. Für gewöhnlich sind so viele und starke Hemmungen vorhanden, daß Vorstellung eben Vorstellung bleibt. Die Einfühlung im Sinne ungehemmten Mitlebens des Affektes, den ich im Schauspieler oder in der Statue weiß, findet ausschließlich dann statt, wann ich selber in höchst gesteigerter, ekstatischer Stimmung bin. Es hangt von der allgemeinen Auffassung ab, ob diese Stimmung als Ziel oder als Vergröberung des ästhetischen Verhaltens bewertet wird. Ich sehe darin einen Abfall, da die Rückkehr zu primitiven Seelenverfassungen und das schrankenlose Aufgehen in einen anderen die eigene Persönlichkeit empfindlich verletzt. Auch die ästhetische Einfühlung muß die feine Grenzlinie innehalten, die zwischen fördernder Hingabe und Verlust der Persönlichkeit läuft. —

Während wir beim Einfühlen in das Innenleben eines Gegenstandes oder Menschen hineingezogen werden, spielen die vom ästhetischen Objekt hervorgerufenen Assoziationen gleichsam neben dem Objekt. Der Dualismus, der uns überall begegnete, wird hier offenkundig: jedermann spürt, daß wir bei assoziativen Zusätzen aus dem Eigenen ergänzen. Deshalb ist seit dem 18. Jahrhundert von »relativer« oder »anhängender« Schönheit so oft die Rede. Fechner unterscheidet, woran erinnert sei, einen direkten und einen assoziativen Faktor. Der direkte Faktor umfaßt außer den wohlgefälligen Formverhältnissen sowohl die sinnlich angenehmen Eindrücke als auch die inhaltlich begründeten Lustgefühle, sofern sie nicht mehr als ein instinktives Ver-

ständnis zu ihrem Auftreten voraussetzen. Der assoziative Faktor gründet sich auf Beobachtung und Erfahrung. Alle Empfindungen, Gedanken, Gefühle, die von einem Stoffbestandteil oder vom inhaltlichen Ganzen eines schönen Objektes aufgerufen werden, erneuern in uns Gefühle, die den ästhetischen Eindruck mit bedingen. Gegen diese psychologische Unterscheidung hat man mit Recht eingewendet, daß die beiden Faktoren allzu eng miteinander zusammenhangen, um ihre theoretische Trennung fruchtbar erscheinen zu lassen. Der Eindruck der Musik z. B. soll nach Fechner ganz wesentlich dem direkten Faktor zu danken sein. Ohne jede Assoziation stimme uns die traurige Musik traurig, die lustige heiter. Aber da zu manchen Zeiten und bei manchen Völkern eine uns traurig scheinende Melodie als Kampf- oder Tanzlied galt, so handelt es sich wohl auch hier um Assoziationen, die durch Gewohnheit und Vererbung besonders fest geworden sind. Jedenfalls dürfte es hier wie überhaupt sehr schwer sein, den Anteil des assoziativen von dem des direkten Faktors sicher zu trennen. Abgesehen von diesem methodologischen Bedenken sind aber auch zwei andere Vorwürfe erhoben worden. Unter den von Fechner gemachten Voraussetzungen müßten alle an reproduzierten Vorstellungen haftenden Gefühle, insbesondere die Lustgefühle, ästhetischer Natur sein. Der assoziative Anschluß bedeutsamer Vorstellungen kann jedoch lehrreich oder sogar lustvoll sein, ohne auch nur im geringsten ästhetischen Charakter anzunehmen. Beim Anblick eines lange nicht gesehenen wichtigen Briefes steigen tausend Erinnerungen auf, aber sie vermögen nicht den Brief in ein malerisches oder plastisches Kunstwerk umzuwandeln. Alsdann müßten Vorgänge wie der eben erwähnte mit ähnlichen Vorgängen beim ästhetischen Genuß nähere Verwandtschaft haben, als die verschiedenartigen ästhetischen Erregungen sie untereinander besitzen. Diese unvermeidliche Konsequenz entspricht nicht dem Sachverhalt. Denn tatsächlich sind die ästhetischen Eindrücke einander ähnlicher als die bedeutsamen Erinnerungsvorstellungen im allgemeinen und der assoziative Faktor innerhalb des ästhetischen Eindrucks.

Die anderen Probleme, die gewöhnlich in der Assoziationenästhetik behandelt werden, sind rein psychologischer Art und können deshalb zur Seite bleiben. Für unsere Zwecke ist die Hauptsache, daß der Unterschied zwischen der festen Einfühlung und der freien Assoziation zum Bewußtsein gelangt. Zweifelhaft wird er nur, wenn die sogenannten unvermeidlichen Assoziationen in Betracht gezogen werden. Die grüne Farbe, so scheint es, weckt unvermeidlich die Assoziation an Frühling und beginnendes Leben. Dennoch ist es nicht der Fall. Es braucht gar keine Vorstellung aus diesem Gebiet reproduziert zu

werden. Wird aber etwas Derartiges hinzugedacht, so kann es auch das entgegenstehende assoziative Gefühl sein: nach Oskar Wilde ist Grün ein Zeichen des Verfalls für jene, die es lieben. Rot gilt als die Farbe des Bluts und der glühenden Daseinsfreude; wer an die roten Blätter des Herbstwaldes denkt, muß anders empfinden. Beim Betrachten eines Bildes, das eine in tiefer Nacht liegende Landschaft darstellt, mögen die von schwerem Gefühl durchzogenen Vorstellungen an Tod und Schrecken auftauchen oder die behaglichen Vorstellungen friedlicher Ruhe. Kurzum, es dürfte schwer halten, irgendwelche eindeutige und notwendige Assoziationen innerhalb des ästhetischen Eindrucks nachzuweisen. Wenigstens kennen wir kein Prinzip, nach dem aus den möglichen Assoziationen die für ästhetische Zwecke unentbehrliche Assoziation ausgelesen werden könnte. Um die entscheidende Szene eines Bühnenstücks beim Anhören vollauf zu würdigen, muß freilich das Bühnenbild durch Assoziationen aus dem Vorverlauf des Dramas ergänzt werden. Nur läßt sich nicht sagen, welche von den vielen zweckdienlichen Vorstellungen zu reproduzieren seien. Am auffälligsten ist es bei der Musik. Wäre die Musik Ausdruck in dem Sinne, wie die Mimik Ausdruck ist, so würde sie den Schrei des Menschen und den Naturlaut des tierischen Geschöpfes nachahmen. Ihre Ausdruckskraft ist also eine andere. Nicht wenig trägt dazu bei, daß Musik unsere Einbildungskraft beflügelt und jenen wunderlich-wundervollen Zustand hervorruft, in dem die buntesten Assoziationen durchs Bewußtsein flattern.

Wir folgern aus allem dem, daß für den ästhetischen Genuß Assoziationen sehr viel bedeuten. Gerade die persönlichsten Assoziationen, als deren einzige Besitzer wir uns fühlen, gerade sie erhöhen den Reiz des Eindrucks. Es verhält sich damit, wie mit der Wirkung der Serenaden in Venedig: nicht die triviale Musik ergreift uns, sondern der Zauber der Umgebung. So wirkt bei den individuellen Auffassungen (und was sonst aus dem Vorrat eigener Erfahrungen und Kunsteindrücke lebendig wird) nicht der ästhetische Gegenstand, sondern die freie Assoziationentätigkeit des Ich. Die Assoziationen sind demnach wesentlich für Eindruck und Genuß, nicht für Gegenstand und sachliches Urteil. Weil wir bei einiger Ausbildung des Geschmacks zu trennen vermögen, was im Objekt liegt, und was unser persönlicher Faktor leistet, deshalb haben wir neben dem Bericht des subjektiv Empfundenen auch ein Urteil über das objektiv Vorhandene. Der ästhetische Eindruck ist in seinem allgemeinen Gefühlscharakter wohl einheitlich, und zwar einheitlich in sich und in der innigen Verbindung mit dem Gegenstand, aber er behält in den Hauptteilen eine Doppelheit, und zwar die Trennbarkeit von Objekt und Subjekt, die

in der Unterscheidung des von der Kritik dem Gegenstand zuzurechnenden Wertes und der eigenen Reaktion gipfelt. Einer ähnlichen Zwiespältigkeit werden wir beim künstlerischen Schaffen begegnen.

Anmerkungen.

[1]) In den »Beiträgen zur Ästhetik« (Archiv für systematische Philosophie 1899 bis 1902).

[2]) Karl von Rumohr, Italienische Forschungen 1827, I, 138 ff.

[3]) In den bereits genannten Schriften von Theodor Lipps. Die Darstellung im Text ist allerdings keine genaue Wiedergabe, sondern freie Umschreibung, gelegentlich wohl selbst im Widerspruch mit den Anschauungen, die dieser bewegliche und schnell fortschreitende Geist geäußert hat. Sie verdankt ferner gar vieles den neueren Untersuchungen Wilhelm Diltheys (zu finden in den Sitzungsberichten der Berliner Akademie der Wissenschaften).

[4]) Richtig gesehen von A. Döring, Zeitschr. für Psychol. Bd. I.

[5]) Die beste Darstellung und Kritik in der Abhandlung von Karl Stumpf, Über den Begriff der Gemütsbewegung, Zeitschr. für Psychol. Bd. XXI.

[6]) Vernon Lee und Anstruther Thomas, *Beauty and Ugliness,* in *Contemporary Review* 1897, Bd. 72.

[7]) So sagt Volkelt (Zeitschr. für Psychol. Bd. 32) mit Recht gegen Groos, dem das Verdienst zukommt, diese Verhältnisse sorgsam untersucht zu haben.

[8]) Untersuchungen darüber sind im Psychologischen Institut der Harvard-Universität angestellt worden. Die Ergebnisse entnimmt man am bequemsten aus den folgenden zwei Büchern: Hugo Münsterberg, *Principles of Art-education,* Boston 1905 und Ethel D. Puffer, *Psychology of Beauty,* Boston 1905.

[9]) Theodor Lipps, Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen, 1897, sowie Ästhetik, Bd. I (Grundlegung der Ästhetik), 1903.

[10]) H. Riemann, Die Elemente der musikalischen Ästhetik, 1900, S. 76.

[11]) Eine Zeitlang ist es Mode gewesen, alles Künstlerische allegorisch zu deuten, hinter jedem, was sich unmittelbar darbot, einen verborgenen Inhalt zu suchen, und zwar einen solchen, der nur durch Nachdenken oder besondere, höchst künstliche Methoden herausgefunden werden kann. In Dantes Briefen findet sich eine charakteristische Ausführung; es handelt sich um die »Göttliche Komödie«. 7. »*Ad evidentiam itaque dicendorum, sciendum est quod istius* (der Göttlichen Komödie) *non est simplex sensus, immo dici potest polysemum, hoc est plurium sensuum; nam alius sensus est qui habetur per literam, alius est qui habetur per significata per literam. Et primus dicitur literalis, secundus vero allegoricus, sive mysticus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in his versibus: »In exitu Israel de Aegypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judaea sanctificatio eius, Israel potestas eius«. Nam si literam solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Aegypto, tempore Moysis; si allegoriam, nobis significatur nostra redemptio facta per Christum; si moralem sensum, significatur nobis conversio animae de luctu et miseria peccati ad statum gratiae; si anagogicum, significatur exitus animae sanctae ab huius corruptionis servitute ad aeternae gloriae libertatem.*« (*Epistola Domino Kani Grandi de Scala,* in der Ausgabe *Tutte le opere di Dante Aleghieri,* Oxford 1897, Nr. X der Episteln und S. 414 ff.) Dann folgt noch die Bemerkung, daß man alle diese Sinnbedeutungen allegorisch nennen könne von allegorein »anders sagen«. (»*Et quamquam isti sensus mystici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, quum sint a literali sive histo-*

riali diversi. Nam allegoria dicitur ab alleon graece, quod in latinum dicitur alienum sive diversum« a. a. O.) Vgl. S. 58, Anm. 2.

[12]) Henry van de Velde, Kunstgewerbliche Laienpredigten, 1904. Die im Text wiedergegebene Meinung schießt über das Ziel hinaus. Selbstverständlich ist es unkünstlerisch, in dekorative Linienzusammenhänge unsere üblichen Schriftzeichen einzufügen, denn diese sind nicht lebendig; die Verknüpfung aber mit der Lebendigkeit der Tier- und Pflanzenfiguren ist umsoweniger verwerflich als wir die köstlichsten Muster solcher Art bereits besitzen und gegen die Verbindung des Konkreten mit dem Abstrakten keinen berechtigten Einwand haben.

[13]) Volkelt, System der Ästhetik I, 282: »Das ästhetische Einfühlen kann ... nicht auf dieselbe Grundformel gebracht werden. Das Ziel ist überall das gleiche: Verschmelzung der sinnlichen Anschauung mit Stimmung, Strebung, Affekt, Leidenschaft. Die Wege dahin aber sind verschiedenartig. Das menschliche Seelenleben bietet für das Zustandekommen dieser Verschmelzung mehrere wesentlich verschiedene Möglichkeiten dar. Diese verschiedenen Wege habe ich als leiblich vermittelte, als assoziative und als unmittelbare Einfühlung bezeichnet. Auch in der Ästhetik von Lipps (I, 150 ff.) finde ich, wenn auch unter anderen Ausdrücken, diese Dreiteilung.«

[14]) Th. Lipps im Archiv für Psychol. 1905, IV, 467 u. 482/3.

[15]) Das im Text kurz angedeutete »Grundgesetz« des Seelenlebens hat zuletzt Th. Lipps in seinem »Leitfaden der Psychologie« und anderwärts erörtert. Der erste, der diese Vermutung durchführte, war wohl H. Taine; bei ihm erscheint es geradezu als die natürliche Verfassung der Seele, daß jedes Wort und jede Erinnerung zu einer Halluzination wird. Alsdann habe ich selber im Jahre 1889 eine ähnliche Ansicht ausgesprochen. Sie war mir entstanden als ich beobachtete, mit welcher Regelmäßigkeit gegenüber Taschenspieler- und Spiritistenkunststückchen das bloß Behauptete in Erlebtes sich umwandelt. Solche Erfahrungen schärften den Blick für bekanntere Tatsachen des Seelenlebens und begründeten schließlich eine Theorie der seelischen Struktur, die sich an der Hypnose erprobte. Ich gebe sie wieder, wie sie damals zusammengefaßt wurde: »Der Normalmensch ist aktuell ein Einfaches, potentiell ein Mehrfaches, da er in sich die Möglichkeit einer verschiedenen Gruppierung von Persönlichkeitselementen birgt. Diese Elemente lassen sich in zwei große Klassen scheiden. Den triebkräftigen Mutterboden unseres Innenlebens bildet eine Seelenregion, die uns dem Naturmenschen und dem Kinde mit ihrer Beeinflußbarkeit und instinktmäßigen Gefühlsart nähert; über ihr erhebt sich der erworbene Zusammenhang der Hemmungszentren als regulierender Apparat, dessen Wirksamkeit in allen jenen Zuständen versagt, die von der Norm des wachen Lebens abweichen.« »Hebt man die positive Seite hervor, so bemerkt man bei den Somnambulen Unversehrtheit der meisten seelischen Fähigkeiten, kindliche Gläubigkeit und die Neigung, alles ins Sinnliche zu wandeln; rückt man die negative Seite in den Vordergrund, so erscheint die aktive Aufmerksamkeit verändert und die willkürliche Erzeugung von Hemmungsvorstellungen erschwert.« (Das Doppel-Ich, 2. Aufl., 1896, S. 34 u. 33.)

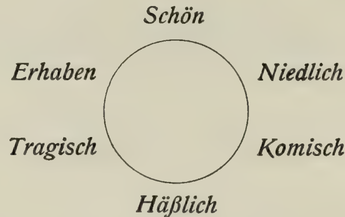
V. Die ästhetischen Kategorien.

1. Das Schöne.

Die qualitativen Unterschiede zusammengesetzter ästhetischer Gefühle sind sachlich und sprachlich in gewissen Kategorien festgelegt. Es kann das ganze von uns betrachtete Gewebe sozusagen mehrere Färbungen erhalten: wir nennen sie die ästhetischen Stimmungen oder — mit minder psychologischem Namen — die Kategorien; sie ließen sich auch als Kardinalschönheiten bezeichnen. Darunter verstehen wir die möglichen Formen der ästhetischen Apperzeption im allgemeinen oder die umfassendsten Prädikate, die von einem ästhetischen Gegenstand ausgesagt werden. Sie bieten sich dar als kennzeichnende seelische Verhaltungsweisen, zu deren Auftreten der Gegenstand nur die Bedingung oder Anweisung liefert. Doch sind sie keinesfalls unabhängig von aller Erfahrung, sondern aus ihr und aus der Stetigkeit künstlerischer Technik hervorgegangen, durch die gewisse Auffassungsarten von besonderer Energie bevorzugt werden.

Für Einteilung und Anordnung der Kategorien kann man (mit Diltheys Poetik) ausgehen vom Schönen als von dem Zustand, in dem das Objekt in völliger Angemessenheit an die innere Tätigkeit die Seele ganz befriedigt, und nun nach der einen Seite Gefühlsaggregate anschließen, »die durch die überragende Größe des Gegenstandes ihr Gepräge erhalten, während in den Seelenzuständen der anderen Seite das Subjekt sich über dem Gegenstande fühlt«. Die beiden Hälften der Linie, deren Mitte das Idealschöne bildet, weisen einen Beisatz von Unlust auf. Die ältere Ästhetik hat gewöhnlich das Schöne und Erhabene an die Spitze gestellt und das Komische aus dem Erhabenen durch Umschlagen abgeleitet; nebenbei bemerkt eine Anwendung dialektischer Technik, die nach dem Muster des Umschlagens des reinen Seins in das Nichts auch noch in modernen Theorien den Satz ausnutzt, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt sei. Ebenso gut mag man das Erhabene und Komische für die Grundkategorien erklären und das Schöne als den Übergang von der einen zur anderen Kategorie ansehen. Am zweckmäßigsten dürfte es sein, die Kardinal-

schönheiten so anzuordnen, daß von jeder einzelnen der Übergang zu den beiden benachbarten begrifflich leicht von statten geht und die inhaltlich entgegengesetzten sich gegenüberstehen. Diesen Anforderungen entspricht vielleicht das folgende Schema.



Das Schöne soll zunächst mit Rücksicht auf seine Leistung für den Genießenden bestimmt werden. Obgleich die Freude am Idealschönen durchaus an die Beschaffenheit des Gegenstandes gebunden ist, wüßten wir doch von keiner objektiven Beschaffenheit, daß sie den eigentümlichen Eindruck reiner Schönheit hervorrufe, bevor nicht einmal der Eindruck stattgefunden hat. Ich sage, es sei ein eigentümlicher Eindruck. Die Besonderheit besteht darin, daß das auffassende Ich ohne Störung und Unlust genießt. Wenn man die begeisterte Schilderung, die Aristoteles der reinen Betrachtung widmet [1]), auf das Gefühlsleben anwendete, so würde sich ein leidlich zutreffendes Bild dieses inneren Verhaltens ergeben. Denn der von Aristoteles hervorgehobene Gegensatz zu allen praktischen Tätigkeiten, das Freisein von allen schmerzenden Lasten und Wünschen, die Loslösung aus den Fesseln einer widerspruchsvollen Wirklichkeit — das sind Merkzeichen des Schönheitsgenusses. Das Schöne erweitert sich fast unwiderstehlich zum Begriff des Ästhetischen, weil es von allen Kategorien am wenigsten mit dem realen Sinn der Dinge zu schaffen hat; ebenso kräftig strebt es zur Einheit mit der Kunst hin, weil es im höchsten Maße die anschauliche Notwendigkeit besitzt, in der die Kunst als Form sich auslebt. Dies Gefühl atmet freudige Selbstgewißheit, innere Geschlossenheit, frei schwebende, wunschlose Übereinstimmung mit sich selbst. Vortrefflich schildert ein älterer Ästhetiker [2]) das ruhig Faßliche und belebend Anziehende des Schönen: »Was auf uns mit Vollbefriedigung wirken, uns unbedingtes Wohlgefallen einflößen soll, das muß unsere Vermögen und Kräfte erstens nicht stören und zweitens sie lebendig in Tätigkeit setzen.« Das Gleiche meint Börne, wenn er in der Denkrede auf Jean Paul von der Dichtkunst rühmt, was in Wahrheit nur vom Idealschönen gilt, sie biete »eine goldene Zeit, die nicht rostet, einen Frühling, der nicht abblüht, wolkenloses Glück und ewige Jugend«.

Leider gebrauchen wir das Wort »schön« nicht ausschließlich für diesen ganz bestimmten Gefühlstypus und die ihr entsprechende Beschaffenheit des Gegenstandes. Wir nennen ein Porträt schön, obgleich wir das lebendige Urbild nie so bezeichnen würden. Hier meinen wir augenscheinlich den Kunstwert. Allein auch in dem Urteil über den Kunstwert, das wir gern in das eine Wort »schön« zusammenfassen, lassen sich mehrere Nuancen bemerken. Erstaunlich oft bezieht sich das lobende Prädikat nur auf einen Teil oder eine Richtung des Werkes, wird aber unwillkürlich auf das Ganze ausgedehnt. Dies entspricht einem der freundlichen Züge unseres Wesens, daß wir — wie man in der Rhetorik sagt — den Teil für das Ganze nehmen, etwa über der Pracht der Farben die Mängel der Zeichnung, über dem Schwung der Melodie die Dürftigkeit der Instrumentierung vergessen, oder daß wir eine glänzend geglückte Episode in Erinnerung behalten und dem Ganzen anrechnen. Starke Einzeleindrücke kommen ihrer Umgebung zu gute, so wie einige eingetroffene Weissagungen allen Fehlsprüchen zum Trotz den Propheten mit Ruhm krönen. Sind zu viel Einzelschönheiten angehäuft, so büßt das Ganze meist an Wirkung ein, weil es die Ruhe und Einheitlichkeit verliert.

Zweitens bedeutet »schön«, daß ein Werk unter den Werken gleicher Art das relativ beste sei. Erfolgt dies beziehende Urteil auf Grund geschichtlichen Wissens, so trifft es auch solche Werke, die dem gegenwärtigen Geschmack gleichgültig oder sogar unangenehm sind. Wir erleben täglich Beispiele dafür, daß die Historiker jeder Kunst oder auch die Sammler von Werken der bildenden Kunst ärmlichste und gleichgültigste Produkte mit Begeisterung als schön rühmen. In derselben Richtung wirken technische Kenntnisse, indem sie die Grenzen einer besonderen Kunst kennen lehren. Gewisse Klangfärbungen, die von der Geige ausgehen, sind schön, während sie bei der menschlichen Stimme nicht schön wären. Gewisse Effekte werden beim Steinschnitt bewundert, bei der Radierung verworfen. Kurz, »schön« ist in diesem Falle ein zusammengefaßtes Vergleichungsurteil. Und endlich kann dem Worte »schön« die Vorstellung einer Norm zu Grunde liegen, eines absoluten Maßstabes, der überhaupt noch nicht verwirklicht worden ist. Schön würde dann eine starke Annäherung an das Ideal, im besten Falle seine Erfüllung meinen. Wir verweisen hierüber auf spätere Auseinandersetzungen (S. 199). Da also »schön« als unklarer und verschwimmender Ausdruck für verschiedene Arten ästhetischer Wertschätzung dient, so ist es kein Wunder, daß dies vielsagende Wort auch für andere Bewertungen verwendet wird. Im gewöhnlichen Sprachgebrauch übertragen wir es auf das, was wir schmecken, riechen, tasten, während die Ausdehnung

auf ethische Eigenschaften unserer Sprache nicht mehr so geläufig ist wie früher.

Fragen wir nunmehr, ob das Wort »schön« für bestimmte Naturgegenstände und ihre Nachbildung vorbehalten ist und ob ein Inventar der Schönheit aufgenommen werden kann, so müssen wir — mit geringen, durch geschichtlichen Wandel bedingten Einschränkungen — die Frage bejahen. Gérard de Lairesse hat sich offenherzig darüber ausgesprochen. Auch er enthüllt (wie Helvetius, der Ethiker des Egoismus, nach der Behauptung der geistreichen Frau von Defferand getan hat) »*le secret de tout le monde*«. Was ist schön? »Eine Landschaft mit geraden Bäumen, hübschen Durchsichten, azurblauer Luft, zierlichen Fontänen, stattlichen Palästen in wissenschaftlichem Baustil, mit wohlgebauten Menschen und wohlgefütterten Kühen und Schafen.« Was ist häßlich? »Mißgestaltete Bäume, die Stämme krumm, alt und geborsten, unebener Boden, ohne Wege, scharfkantige Hügel und zu hohe Berge, rohe Gebäude oder verfallene, deren Ruinen über Hauf liegen, morastige Wässer, eine Luft voll schwerer Wolken, auf dem Felde mageres Vieh und ungeschickte Landstreicher — das kann unmöglich für eine schöne Landschaft gelten«[3]). Für den Durchschnittsgeschmack hat Lairesse zweifellos recht. Denn an die aufgezählten und an ähnliche Wirklichkeiten schließt sich der Regel nach ein störungsfreier ästhetischer Genuß an. — Geht man von der bloßen Beschreibung zur Zergliederung über, so findet man durchweg Bestandteile, die an sich und in Verknüpfung ohne Widerstreit sind. Eine leuchtende Farbe, ein gesättigter Klang, eine reizvolle Kurve wecken konfliktlose Lust. Harmonische Raum- und Tongestalten besitzen in sich eine als schön zu bezeichnende Selbstverständlichkeit, einen natürlichen Fluß, der keine Hemmungen, keine Kämpfe, keine rauhen Unterbrechungen, keine Unsicherheit kennt. Eingefühlt werden nur lustvolle Inhalte, assoziiert nur angenehme Vorstellungen; gerade wegen dieses Mangels an jeglicher Störung bleibt der Wert bloßer Schönheit durchaus ein Oberflächenwert. Dazu kommt — doch nicht als tadelnswerte Eigenschaft —, daß er im schönen Gegenstand beschlossen ist, während die Werte der Wahrheit und des Guten über sich selbst hinaus in einen Zusammenhang (von Erkenntnis und von sittlichem Handeln) weisen.

Immerhin zeigt sich zwischen dem Schönen und dem Wahren eine Ähnlichkeit methodologischer Art. Beide Begriffe nämlich lassen sich einer mehrfachen Betrachtungsweise unterordnen. Wahr, so hat man gemeint, ist jeder Gedanke, der mit dem wirklichen Ding, oder jede Gedankenverkettung, die mit dem wirklichen Zusammenhang übereinstimmt. Diese realistische Theorie, unhaltbar schon für eine kritische

Auffassung der Erkenntnis, versagt beim Schönen völlig. Wir dürfen allerdings das Schöne als etwas Objektives behandeln, weil wir sicher sind, bei erneuter Wahrnehmung des Gegenstandes den gleichen Gemütszustand zu erleben. Aber die sachliche Zugehörigkeit bleibt grundverschieden von der Annahme, daß die Stimmung den Gegenstand genauestens wiederhole. Auch zwischen Naturvorbild und künstlerischer Nachahmung besteht inhaltliche Verwandtschaft, jedoch kein Verhältnis der Abspiegelung. Und sollte es selbst vorhanden sein, so sind wir Genießenden ja weder befähigt noch geneigt, Bild oder poetische Beschreibung Zug um Zug mit dem Original zu vergleichen. Wer bekommt das Modell je zu Gesicht? Oder wer außer den Fachgelehrten kümmert sich um die literarischen Modelle? Die Berufung auf typische Vorstellungen nützt gleichfalls nichts, da sie der Anschaulichkeit und einer im einzelnen klaren Bestimmbarkeit entbehren. So selbstverständlich es klingt, daß nur aus der Vergleichung zweier aktuellen Vorstellungen ein Urteil über das Verhältnis beider sich ergeben könne, so sicher ist, daß die Wahrnehmung eine deutlich gesonderte, scharfe Erinnerungs- und Phantasievorstellung nicht aufkommen läßt. Umsoweniger die des Typus.

Mit dem Hilfsbegriff des Typus ist eine zweite Auffassung der Schönheit verbunden, nämlich die idealistische. Gleichwie Wahrheit im begrifflichen Erfassen der Weltideen sich entschleiert, so wird im Anschauen Schönheit als Sinn einer Erscheinung offenbar. Alles Schöne muß daher typisch sein, denn typisch nennen wir einen Gegenstand, in dem die Gattung und der Gattungszweck deutlich hervortreten. Wir haben, so sagt man, von jedem Objekt eine Gattungsvorstellung; die vollkommene Übereinstimmung des angeschauten Objekts mit dieser Vorstellung erziele die ästhetische Befriedigung. Es wäre daher das Typische ein Gattungsmäßig-Charakteristisches. — Diese Auffassung begegnet einigen Schwierigkeiten. Die Natur enthält Erscheinungen, die trotz der vollendetsten Ausprägung ihrer Gattungsmerkmale häßlich bleiben, ja sogar dem ästhetischen Genießen, das auch beim Häßlichen möglich ist, Widerstand leisten. Ferner bedeutet die Theorie nahezu eine Aufhebung der Individualität: je weniger Persönlichkeit und je mehr Artcharakter, desto größer der Wert. Ist nun wirklich das Durchschnittliche jenes Gesteigerte, das wir Schönheit nennen? Sind Michel Angelos potenzierte Menschen arithmetische Mittelwerte? Können der konstruierte Begriff von Art und Gattung und die verbrauchte Vorstellung des Mittleren starke ästhetische Eindrücke hervorrufen? Solche Bedenken ruhen auf einem Mißverständnis. Unter Typen begreift die Ästhetik keineswegs leere Gattungsformen. Vielmehr sind sie das Ergebnis ausgedehntester Erfahrung

und bis an den Rand gefüllt. Schönheit wurde im 18. Jahrhundert gelegentlich als ein äußerer Vorgang bestimmt, der größte Ideenzahl in kleinster Zeit gewähre; Typus ist in der Tat eine jede Gestalt, die außerordentlich viele Vorstellungen derselben Art voraussetzt und bewirkt. Freilich müssen die zusammen schwingenden Einzelheiten alle zu einer bestimmten Gruppe von Merkmalen gehören. Es sind entweder sichtbare oder hörbare oder Merkmale sprachlicher Natur, die sich zu einem Vorstellungskomplex verfestigen. Aber gerade durch diese Besonderheiten bleibt der ästhetische Typus vom logischen Begriff unterschieden. Wenn wir urteilen: dieser Zug an einer Statue widerspreche dem Typus etwa eines Ringkämpfers, so vergleichen wir nicht mit dem Gattungsbegriff des Ringkämpfers was wir sehen, sondern wir nehmen Anstoß am Widerspruch dieses Zuges zu allen übrigen Einzelheiten der Figur. Verletzt wird der typische Zusammenhang sichtbarer Formen oder das Einheitsstreben der Gesichtsvorstellungen.

Das Normgemäße ist aufs engste verknüpft mit dem Zweckgemäßen. Die eben erwähnten Einzelheiten sind jedesmal zur Erreichung des Eindruckszweckes ausgewählt. Vergleichen wir wiederum mit dem Logischen. Verkehrssprache und Wissenschaft vermöchten Tausende von logisch unanfechtbaren Gattungsbegriffen zu schaffen, wenn sie nur nicht den Nachteil hätten — sinn- und zwecklos zu sein. Aus dem Spiel der Möglichkeiten das Wesentliche herausgreifen heißt das Zweckvolle hervorheben. Dieser Satz gilt auch vom ästhetischen Typus. Wenn in der Philosophie des Schönen vor und besonders seit Kant der Zweckbegriff gelegentlich eine erste Rolle zugewiesen erhielt, so verstehen wir das unter dem eben aufgestellten Gesichtspunkt. Die Verkoppelung der beiden Begriffe Schönheit und Zweckmäßigkeit hat einen wissenschaftlichen Nutzen, der über den Wert einer Bequemlichkeitsauskunft hinausgeht. Denn aus anderen Gedankenkreisen heraus wissen wir, daß die Zweckbetrachtung erlaubt, das Soll mit dem Sein, das Ideal mit der Wirklichkeit zu verknüpfen und diese zwei Welten, die ohne einander bedeutungslos wären, entweder in dauerndem Zusammenhang zu zeigen oder die eine als Entwickelung zu den in der anderen enthaltenen Zielen zu erklären. Eigentlich ästhetisch aber wird der Zweck, sobald er — ohne selbst sich vorzudrängen — den Teilen des von ihm beherrschten Ganzen einen organischen Zusammenhang verleiht. Wie der Mensch liebt, obgleich er keinen Rechtsgrund an der geliebten Person nachzuweisen vermag, so bewundert er die Einstimmigkeit des Schönen, obgleich ihm die Ursache entgeht, nämlich die Unterordnung unter einen Zweck. Das ist Kants »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«.

Treten wir nun aus dem Reich der Philosophie in den Kreis des täglichen Lebens, so stoßen wir auf eine Beziehung des Schönen zum Nützlichen. Wir werden sie in der allgemeinen Kunstwissenschaft näher kennen lernen. Vorläufig nur die Bemerkung, daß in vielen Fällen das Schöne aus dem Nützlichen hervorgegangen ist. Man hat aber auch umgekehrt argumentiert[4]). Da die Entwickelung des Seelenlebens in einer ständigen Ausbildung von Bedürfnissen besteht — was freilich dem ärmlichen Sittenideal des Bedürfnislosen widerspricht —, so kann als eine Seite dieser Entwickelung die Umbildung von ästhetischen Trieben in praktische Triebe vorkommen. Wünschen wir etwas Neues zum ersten Male, so erscheint es uns als schön, als ein Ideal; nach wiederholtem Auftreten des Impulses und nach seiner mehrfachen Erfüllung tritt das Objekt in die Gruppe der notwendigen Lebensbedingungen. In dem Maße, wie ein Ding den Charakter des unerreichten Ziels hat, besitzt es auch Schönheitswert; sobald es aber das Merkmal der Interesselosigkeit einbüßt, weil es in das System der praktischen Bedürfnisse übergeht, verliert es auch das Spielartige, Freie, Feiertägliche, Subjektive, Illusionshafte, also die übrigen Merkmale, die dem Ästhetischen nach allgemeiner Meinung zukommen. Gleichgültig, ob es in der Mehrzahl der Fälle sich so verhält, oder ob umgekehrt das Schöne aus dem Nützlichen geworden ist, jedenfalls liegt in dem fertigen Erzeugnis der Zweckgedanke, sei es als die Vergangenheit des Gegenwärtigen oder als seine Zukunft oder als beides zugleich. Das gilt ersichtlich von allen künstlerisch gestalteten Gebrauchsgegenständen. Der Künstler muß bei ihrer Erzeugung sich nach den Forderungen der Norm, d. h. des Zweckes richten. Sofern man dem Gegenstand auf den ersten Blick und unwillkürlich ansieht, daß er zweckmäßig ist, empfindet man ihn als schön: ein Weinglas soll sogleich zeigen, daß sich aus ihm trinken läßt. Keine Frage, daß bei solchen Urteilen die persönlichen Erfahrungen, die Erziehung und die Umgebung entscheidend eingreifen: In Gegenden, wo die Bewohner von kriechendem Gewürm, reißenden Tieren und namentlich von Erdbeben bedroht sind, werden leicht bewegliche Häuser und Pfahlbauten als zweckvoll empfunden; bei uns würde das Gefühl der Sinnlosigkeit keinen Schönheitseindruck aufkommen lassen. Höchst wahrscheinlich ist ferner, daß in den Nutzkünsten praktische Notwendigkeiten zu gewissen Formen führen, die jetzt, wo ihre niedere Geburt längst vergessen ist, als schön anmuten. Endlich scheint es nicht ausgeschlossen, daß die Schönheit der menschlichen Gestalt mit den Zwecken der Gattungserhaltung etwas zu schaffen habe. Auf alle Fälle fließt irgend etwas von Zweck und Nutzen zum Schönen hinüber.

Mit dieser Einsicht erreicht die Selbstbewegung der Gedankenarbeit jenen Punkt, an dem die letzte von den in Aussicht gestellten drei Theorien ihren natürlichen Ort hat. Die biologische Erkenntnistheorie erklärt das Wissen für den feinsten Extrakt aus zweckmäßigen Vorstellungsverbindungen und gesteht den Wahrheiten nur den Wert haltbarer und brauchbarer Einsichten zu; sie nennt wahr, was im Zusammenhang des Denkens geschichtlich sich bewährt. Eine entsprechende Auffassung des Schönen, mit der wir in einen neuen Gedankenkreis eintreten, beruft sich gleichfalls auf die zeitliche Dauerhaftigkeit. Schön ist ein Gesicht, das einer griechischen Bildsäule entlehnt scheint, sind würdige Gegenstände oder die allegorischen Darstellungen der niederen Dinge. Schön ist alles, was lange geübten Regeln sich fügt, sind Farben wie auf alten italienischen Bildern — beiläufig gesagt: in ihrem gegenwärtigen Zustand —, Lichtverteilungen wie hell auf dunkel an der einen, dunkel auf hell an der andern Seite — kurz, schön sind die akademisch befestigten Inhalte und Formen. Die ständige Verweisung auf das Mustergültige und die unveränderte Brauchbarkeit kann jedoch durch die gerade entgegengesetzte Betonung anderer Momente der Lehre bekämpft werden. Es läßt sich mit stärkerer Beweiskraft der Wechsel daraus ableiten. Wenn die Schönheit in der Tat bloß eine Zweckmäßigkeitsbildung der menschlichen Auffassung ist, so muß sie sich nicht minder schnell umwandeln wie die wissenschaftliche Wahrheit. Wir würden demgemäß schön nennen, was dem durchschnittlichen Geschmack einer bestimmten Zeit störungsfreien ästhetischen Genuß ermöglicht. In dieser Fassung verrät sich die Theorie als mit einer anderen einhellig, von der beim Problem der Methode das Nötige gesagt worden ist.

Ohne Frage beeinflußt die geschichtliche Entwickelung Inhalt und Grenzen der ästhetischen Kategorien. Erst in unserer Zeit und im Zusammenhang mit der modernen Kunst kommt ein Begriff zu Ehren, der vielleicht in späteren Tagen als besondere Kategorie wird geführt werden können. Ich meine die Vornehmheit. Sie ist dem Schönen nahe verwandt, ja ist im Grunde nur die Unauffälligkeit jener Harmonie, die im Schönen waltet; anders ausgedrückt: sie ist die Selbständigkeit des ästhetischen Lebens, abgeschattet als Verhaltenheit oder Unbekümmertheit. So wurde das Wort stets für Gesinnungs- und Handlungsweise oder für Abstammung und Familienzugehörigkeit gebraucht; jetzt legen wir es auch Kunstwerken bei. Das Schöne wird dann vornehm, wenn es unter Bewahrung seines Gepräges auf die geschichtlich mit ihm verwachsenen Inhalte und Formen verzichtet. Es gibt eine oberflächliche Schönheit für alle Welt, und ihr fehlt kein einziges Merkmal. Aber diese anerkannte, durch der Zeiten und Massen

Gunst befestigte Schönheit bietet sich gleichsam aus: mit dem Behagen des Besitzenden ruft sie uns zu, wie tadellos ihre Farben, Formen, Klänge, Reime sind. Mehr noch lieben wir den Erwerb, freuen wir uns an der stillen Notwendigkeit, mit der ein Künstler die Linie ganz anders führt, als es üblich ist, ohne ihr die formale Gefälligkeit zu rauben. Wir nennen solche Kunstweise wohl auch apart; doch unterscheiden wir sie vom absichtlich Bizarren mit jener instinktiven Sicherheit, die feiner arbeitet als die begriffliche Abschätzung. Hinter der Anspruchslosigkeit verbirgt sich echte Kraft: oft verlangt Stillschweigen mehr Mut und Entschlossenheit als Dreinschlagen. Wo Zurückhaltung und Sicherheit vereint sind, da entsteht Vornehmheit. Alles Laute und Prahlerische ist ihrem Ernst zuwider, sie wirkt durch Nuancen und sanfte Färbungen, überhaupt durch alle Mittel der Ruhe und Delikatesse.

Sobald die Vornehmheit sich auf kleine Formate und schwache Intensitäten beschränkt, nähert sie sich dem Zierlichen. Die japanische Kunst bietet erlesene Beispiele. Und vom Zierlichen führt dann ein kurzer Weg zu der in unserem Schema aufgeführten Kategorie der Niedlichkeit.

In Edmund Burkes Untersuchungen über das Schöne und das Erhabene findet sich ein Kapitel mit der Überschrift: *Beautiful objects small.* Der Gedankengang darin ist folgender. Was uns zuerst an einem Gegenstand auffällt, ist seine Ausdehnung; welche Ausdehnung bei schönen Objekten die Regel ist, kann man aus den für sie üblichen Ausdrücken entnehmen. Nun bezeichnen die meisten Sprachen geliebte Wesen mit Diminutiven, also auch die schönen Objekte. Denn zwischen Bewunderung und Liebe besteht ein Unterschied. »*The Sublime, which is the cause of the former, always dwells on great objects, and terrible; the latter on small ones and pleasing; we submit to what we admire, but we love what submits to us; in one case we are forced, in the other we are flattered, into compliance.*« Dieser Satz enthüllt uns den einen Grund für die auffällige Kapitelüberschrift. Da Burke in der Hauptsache nur zwei ästhetische Kategorien, nämlich das Schöne und das Erhabene, anerkennt, und da das Erhabene zweifellos an besondere Größe geknüpft ist, so gewinnt er durch den Gegensatz jene Bestimmung: *beautiful objects small.* Zweitens hatte er vorher nachzuweisen versucht, daß der Sinn fürs Schöne in einer Lust bestehe, die mit unseren sozialen Trieben, letztlich mit der Geschlechtsliebe zusammenhangt. Folglich kann die Verwendung der Diminutiva zum Ausdruck der Zärtlichkeit einfach auf schöne Gegenstände übertragen werden.

Um zu erkennen, daß der Sachverhalt zusammengesetzter ist,

braucht man sich bloß daran zu erinnern, wie oft Diminutiva einem anderen Gefühle dienen, nämlich dem Spott und der Verachtung. Kleines Format gefällt einerseits durch seine Anspruchslosigkeit und weil es dem Betrachter ein Wohlgefühl der Überlegenheit einflößt, es macht aber anderseits auch den Eindruck, als ob es nicht ernst genommen zu werden brauchte. Es entstehen also aus der gleichen quantitativen Beschaffenheit des Objekts zwei recht verschiedene Nuancen eines subjektiven Überlegenheitsgefühls. Hieraus erklärt sich, daß an die Kleinheit des Kunstwerkes sowohl das Prädikat des Niedlichen wie das des Komischen geknüpft werden kann. Niedlich heißt etwas ästhetisch Wertvolles, das auf ein geringes Volumen beschränkt ist; komisch wirkt etwas Kleines, nachdem wir an seiner Stelle Großes erwarten mußten. Mit dem bloß Schönen haben Zierliches und Niedliches dies gemein, daß sie ohne sonderliche Tiefe sind. Kommt noch eine spielerische, launisch-neckende Neigung hinzu, so entsteht Grazie in dem Sinn, wie ihn die Bergerettes und Pastourelles der Rokokozeit am köstlichsten offenbaren.

Ehe wir nun den Blick nach der anderen Richtung, nämlich zum Erhabenen lenken, sei nochmals an den Gegensatz von Kallikratie und Panästhetizismus erinnert. Wir übersehen ihn jetzt besser als vordem. Wir wissen jetzt, daß Schönheit lediglich eine von den ästhetischen Kategorien ist, kennen ihre bezeichnenden Merkmale und die ihr benachbarten Auffassungsweisen. Umso deutlicher wird nun, daß Kunst nicht eine Konzentration von allerlei Annehmlichkeiten, sondern eine umfassende Bearbeitung des Erfahrungsstoffes ist.

2. Das Erhabene und das Tragische.

Am Erhabenheitsgefühl fällt zuerst der Einfluß der Objektgröße auf. Pyramiden und gotische Dome, Gewitterstürme und wilder Massenaufruhr, Todesverachtung und heroische Leidenschaft erscheinen durch ihr extensives oder intensives Quantum als erhaben. Diese Ergriffenheit angesichts von Kraft und Kampf unterscheidet sich unverkennbar vom beglückenden Hinnehmen des Schönen. Es fragt sich nur, worin ihre ästhetische Besonderheit wurzelt. Doch wohl darin, daß eine gewisse Grenzenlosigkeit und Unerschöpflichkeit uns die Brust weiten. Äußerlich betrachtet sind Kunstwerke natürlich eng begrenzt; selbst der Anblick des gestirnten Himmels oder der Gehörseindruck des grollenden Gewitters finden schnell ihr Ende. Aber in der Gleichförmigkeit und Größe solcher ästhetischer Gegenstände liegt etwas, was sie über sich und uns über uns selbst hinaushebt.

Wesentlich sind und bleiben die quantitativen Momente. Beschränkt sich das Nachdenken auf sie, so findet es innerhalb des Kunstgebietes eine Tatsache bestätigt, die seit dem Altertum das philosophische Denken beschäftigt hat. Es ist die Tatsache, daß durch bloße Vermehrung eine neue Qualität entstehen kann, daß ein einziges Weizenkorn, zu fünf anderen hinzugefügt, diesen die Qualität eines »Haufens« verleiht, die sie vordem nicht besaßen. Zwar kommen auch hier andere Umstände in Betracht (die Dinge müssen nahe und ohne Ordnung beieinander liegen), aber die Hauptsache bleibt doch die Anzahl, die in der Tat durch Hinzufügung eines einzigen Kornes zu einer nicht mehr unmittelbar aufzufassenden werden kann. Der eine Zentimeter, den ich zu neunundneunzig anderen hinzufüge, ist nicht mehr wert als der, der zu zwanzig anderen hinzutritt, und dennoch schafft er den neuen Begriff des Meters. Aus ähnlichen Beispielen hat Hegel eine »Knotenlinie von Maßverhältnissen« abstrahiert. Indem er von den drei Aggregatzuständen des Wassers spricht, bemerkt er: »diese verschiedenen Zustände treten nicht allmählich ein, sondern eben das bloß allmähliche Fortgehen der Temperaturänderung wird durch diese Punkte mit einem Male unterbrochen und gehemmt, und der Eintritt eines anderen Zustandes ist ein Sprung.« (Wiss. der Logik I, 313.) In unseren Gedankengang würde besser passen die Vergleichung eines Wassertropfens mit dem Meere: jener dasselbe wie dieses und dennoch unfähig einen Sturm zu zeigen. Oder wir könnten mit Hegel an das Moralische denken: »Es ist ein Mehr oder Weniger, wodurch das Maß des Leichtsinns überschritten wird, und etwas ganz anderes, Verbrechen, hervortritt, wodurch Recht in Unrecht, Tugend in Laster übergeht« (314).

Doch kehren wir zum Thema zurück. Der Begriff des Erhabenen ist im 18. Jahrhundert immer als gleichwertig neben den Begriff des Schönen gestellt worden. Aus seiner Geschichte sind vor allem die Schrift περὶ ὕψους und Burkes Untersuchung bekannt. Das namenlose Buch beschäftigt sich mit dem, was wir pathetische Schreib- und Sprechweise nennen würden, und wendet sich gegen die Schriftsteller, die vom Stil ängstliche Genauigkeit verlangten. Die allgemeinen Betrachtungen sind nicht besonders wertvoll. Dagegen verdanken wir Burke eine sehr wichtige Einsicht, nämlich die, daß in dem Erhabenheitsgefühl stets Staunen und Furcht, also Unlust enthalten ist und daß daraus eine Erhebung hervorgehen kann. Erhabenheit bedeutet eine solche Übermacht des Objekts, so wollen wir sagen, daß kleinliche Empfindungen der persönlichen Furcht aus der Seele entschwinden, und es ist deutlich, daß dies von der Gewalt des Objekts bewirkte Vergessen seiner selbst gegenüber dem kunstgeformten

Erhabenen am leichtesten und sichersten auftreten kann. Denn die negative Bedingung ist doch das mehr oder weniger unbewußte Gefühl der Sicherheit vor einer überlegenen Macht. Die Klugheit, mit der wir uns gegen die kleinen und großen Gefahren des Lebens wehren, würde hier nichts ausrichten. Die Grundstimmung ist daher nicht nur die der Überwältigung, sondern auch die des Vertrauens, und sie muß, wie gesagt, beim Kunstwerk leichter auftreten als beim Naturschönen.

Ursprünglich mag die Körperkraft eines Menschen der einzige Gegenstand der ästhetischen Bewunderung gewesen sein. Allmählich hat sich dies beschränkte Gefühl zu einem Gefühl für die Erhabenheit auf allen Gebieten erweitert. Es lohnt nicht, die Formen des subjektiv und objektiv Erhabenen nach dem Vorbild der Vischerschen Ästhetik aufzuzählen. Alle Arten körperlicher sowie geistiger Größe, die im Leben imponieren, bewirken in der Kunstform eine genußvolle Erhebung des Aufnehmenden. Das extensive oder intensive Quantum bedarf indes einer gewissen absoluten Größe, um als erhaben wirken zu können. Es genügt nicht, um einen Gegenstand erhaben zu machen, daß er viel größer sei als seine Umgebung, sondern er muß so groß sein, daß er an das Unendliche grenzt; und das ist nur von einer gewissen Quantität ab möglich. Kein Dichter kann dem Leben eines dreijährigen Kindes Erhabenheit verleihen, obwohl es im Verhältnis zum Leben einer Fliege eine außerordentliche Zeitgröße besitzt; ein hundertjähriger Greis jedoch, dessen Alter in die Ewigkeit hinüberzureichen scheint, flößt bei geeigneter künstlerischer Darstellung unbedingte Ehrfurcht ein. Freilich gelten diese Größen nur für die menschliche Auffassung und sind insofern relativ. Indessen der anthropozentrische Standpunkt bildet ja bei allen unseren Erwägungen die selbstverständliche Voraussetzung. Er muß sogar im Sinne einer geschichtlich wechselnden Relativität eingeschränkt werden. In unserer Zeit, wo verhältnismäßig viele das Meer und die Alpen kennen lernen und schon frühzeitig an die weitesten Dimensionen sich gewöhnen, heutzutage gehört ein besonders großes Maß zu den Eigenschaften des Erhabenen. Frühere Geschlechter konnten wohl aus kleineren Eindrücken die gleiche innere Erregung gewinnen, wir aber brauchen Weitblicke. — Fernerhin scheint es, als ob das Erhabene in der Kunst immer mehr sich von der Formenschönheit lossagt. Formlose Kolosse zieht unser Gefühl deshalb schon in das Erhabene hinein, weil wir bei Formen — selbst bei den gewaltigsten — zu deutlich die Konstruktion, d. h. etwas rational Schönes, herausfühlen. Die Schulung des Auges hat derart zugenommen, daß die unausgesprochenen Angstgefühle, die ganz leise in den Beginn eines erhebenden Eindruckes

hineinspielen, auch bei den mächtigsten Bauwerken der Eisenkonstruktion fehlen. Daher ist uns mehr Massenhaftigkeit vonnöten als dem Kunstsinn der Vergangenheit. Endlich gelten — heute wie jederzeit — die Erhabenheitswerte nur für die Anschauung, nicht für den Begriff. Logisch angesehen bedeuten sie eine Unfähigkeit des Subjektes, scharfe Grenzen zu ziehen, eine Niederlage des Gedankens, dem bei der Übermacht schwindelt. Doch wo dem Denken Ohnmacht droht, winkt der Anschauung ein Genuß. Dieser Genuß erhält eine physiologisch bedingte Färbung durch das Auftreten von Empfindungen in den Gelenken — sie lösen sich — und von Hautempfindungen des Schauers. Wichtiger indessen ist das rein Geistige des Vorganges. Wir bezeichneten es als Erhebung. Man kann der Übergewalt feige ausweichen oder sie leichtfertig mißachten. In keinem dieser beiden Fälle tritt der Eindruck der Erhabenheit auf, sondern dazu gehört, daß der Mensch über sich selbst hinausgelangt, ohne sich selbst zu vergessen. Wer wirklichen Sinn für die Erhabenheit besitzt, der darf sich nicht als ein harmonisches Wesen in einem harmonischen Weltganzen fühlen, sondern er muß das Außerordentliche, das ihm entgegentritt, als das eigentlich Menschliche in ihm selber erfassen. Daß der Mensch als Mensch ein maßloses Wesen ist, das lehrt der gewaltige Eindruck des Erhabenen und auch der ähnlich geartete Eindruck des Tragischen. Und sie sind ein Hinweis darauf, wie einseitig der freundliche Optimismus der Schönheitsanbeter den Sinn des Weltalls darstellt, indem er über die Rätsel hinweggleitet und nichts als seligen Frieden anschaut. Tragisches Bewußtsein ist das Wissen von der unentrinnbaren Leidensbestimmung alles Guten, vermählt mit der Kraft, aus dieser Zwiespältigkeit einen erhöhten Endzustand zu gewinnen.

Unsere Bemühungen um das Wesen des Tragischen sehen sich gleich anfangs durch zwei Hindernisse gehemmt. Das eine war uns schon früher entgegengetreten: es liegt in der Frage, ob das Tragische ausschließlich in einem subjektiven Vorgang bestehe oder nachweislich den objektiven Ereignissen anhafte. Das andere Problem ist dahin zu bestimmen: Gibt es ein Tragisches im allgemeinen, und in welcher Beziehung steht es zur dramatischen Tragik? — In der aristotelischen Theorie ist die subjektive Seite verbunden mit einer Bestimmung, durch die das Tragische in die Wirklichkeit hineingesenkt wird. Aristoteles begründet sozusagen in psychologischer und realistischer Art; denn das Kennzeichen der Tragödie, die erleichternde Entladung, ist ein psychologisches Moment, und um ihr Auftreten zu erklären, nimmt Aristoteles an, daß im gewöhnlichen außerästhetischen Seelenzustand stets eine in Furcht und Mitleid bestehende Spannung vorherrscht.

Unsere Psychologie weiß freilich nichts davon, daß Furcht und Mitleid als dauernde Gemütsstimmungen den dunklen Hintergrund der Seele bilden; trotzdem ist die Behauptung nicht völlig aus der Luft gegriffen. Manche Menschen, zumal Kinder und Künstler, stehen beständig unter dem Druck einer anscheinend durch nichts gerechtfertigten primitiven Angst. Was andere nur aus den Schreckensstunden schlafloser Nächte kennen, die Furcht vor dem Unerkennbaren und Unnennbaren, das vibriert bei solchen Naturen fortgesetzt in der Seele. Auch eine weiche, überfließende Stimmung, eine Zärtlichkeit, die Menschen und Tiere, Pflanzen und Steine liebkosen möchte, erfüllt gewisse Menschen in dem Maße, daß man sie vom Mitleid beherrscht nennen könnte. Aber es läßt sich kein Übergang finden von diesen übrigens wohl seltenen Gemütsbeschaffenheiten zu der ästhetischen Kategorie. Denn beim Genuß der Tragödie kommen solche Stimmungen doch nicht zu einer wirklichen, das Gemüt tatsächlich befreienden Entladung. Man kann eine Dissonanz von Geräuschen der wirklichen Umgebung nicht durch eine musikalische Harmonie zur Lösung bringen. Jene Spannungen von Furcht und Mitleid werden allenfalls frei, wenn wir von schrecklichen Leiden Schiffbrüchiger in der Zeitung lesen, aber sie betätigen und entladen sich nicht, wenn wir Tristans Schicksal miterleben. Furcht und Mitleid gleichen der Sorge: sie knüpfen den Menschen an das Irdische, sie hemmen das höhere Ich in uns, anstatt es, wie die Theorie will, zu befreien.

Wollte man uns damit vertrösten, daß man eine später eintretende besänftigende Nachwirkung behauptet, so müßten wir, übrigens im Einklang mit älteren Ästhetikern, von neuem darauf aufmerksam machen, daß der Genuß doch zugleich mit dem Auftreten schmerzlichster Gefühle empfunden wird. Die tragischen Erregungswerte können ihre Bedeutung nicht durch das erhalten, was etwa späterhin sich einstellt. Aber es genügt, an das Prinzip der Funktionslust zu erinnern, um verständlich zu machen, daß auch die sogenannten tragischen Erregungswerte die ästhetische Freude nicht hindern. Die begründende psychologische Tatsache ist das Wohlgefühl, mit dem wir unsere Phantasie durch alle Weiten und Tiefen des Lebens spielen lassen. Die Seele will in der von ihr geschaffenen Vorstellungswelt sich ungehindert ausleben. Sie scheut nicht vor dem Schrecklichsten zurück, ja sie sucht es auf, um eine gewaltige Erregung genießen zu können. Wie gewisse Todesarten, Krankheiten und Schicksalsschläge in Wahrheit schmerzloser sind, als die Phantasie sie träumt, so wird umgekehrt das Schmerzhafteste erträglich oder sogar lustspendend, wenn es in die Phantasiewelt eintritt. Man lasse sich nicht durch den Wortgebrauch blenden. Was im gewöhnlichen Leben tragisch

heißt, ist wohl traurig, doch nicht im künstlerischen Sinne tragisch. Das künstlerisch Tragische besitzt Glanz und Herrlichkeit. Tragisch ist es, wenn der Dichter ein starkes und erfülltes Leben auf seiner Höhe zu Ende kommen läßt. Aber es fordert unser Mitleid doch nur dann heraus, wenn wir unberechtigterweise die bürgerlichen Begriffe ins Ästhetische einmengen. In Todesanzeigen spricht man davon, daß jemand im »ehrenvollen« Alter von 80 Jahren gestorben sei. Aus dem gleichen Gesichtspunkt heraus mag man den Helden der Tragödie bedauern, weil er frühzeitig abberufen wird. Aber Held und Dichter wollen gar kein Bedauern hervorrufen. Sie finden es ebenso natürlich wie erhebend, daß eine Kerze, die brennt, sich selber verzehrt; Kerzen, die nicht zur leuchtenden Flamme werden, können freilich ungezählte Jahre dauern. Soll man dies etwa ein βίος τέλειος nennen? Schon Aristoteles hat darunter nicht ein hohes Alter, sondern eine ungestörte Selbstentwickelung verstanden. Die Lebensvollendung des tragischen Helden besteht doch auch darin, wie er zu Grunde geht. Wenn wir nur nach den Gefühlen fragen, die aus der persönlichen Sympathie mit dem Helden stammen, so melden sich Neid und Bewunderung eher als Furcht und Mitleid. Hiermit soll die Bedeutung des Leidens keineswegs geleugnet werden. Wir werden späterhin — bei der Betrachtung des künstlerischen Menschen — eindringlichst darauf hingewiesen werden, daß gerade das Leiden den Wert der Persönlichkeit erhöht, fast möchte ich sagen, daß es ihn überhaupt erst schafft. Durch die Art des Leidens wird der Mensch wahrhaft zu dem, wozu er berufen ist, und keine Verschuldung, die zum Leiden führt, vermag ihm sein Menschentum zu rauben. Aber allerdings kommt es darauf an, worunter er leidet. Sind es Nichtigkeiten, so lächeln wir über seine Verzweiflung; sind es Vorschriften einer uns unverständlich gewordenen Etikette — wie manchmal im spanischen Drama —, so schütteln wir den Kopf; handelt es sich dagegen um Dinge, die das Leben lebenswert machen, so fühlen wir mit.

Noch schlimmer verfahren wird die Theorie, sobald die Maßstäbe bourgeoiser Ethik ohne Scheu angelegt werden. Wenn die gehobene Stimmung daraus erklärt wird, »daß wir das Unheil, das wir im Leben fürchten, in der höchsten Steigerung, aber auf unschädliche Weise, weil in der Seele eines andern, durchleben«, so heißt das doch im Grunde nichts besseres als: Gott sei Dank, daß ich's nicht bin. Das ist die Art, wie alte Weiber Kriminalromane lesen. Derselbe Ästhetiker sagt: »Im Tragischen soll das allgemeine Wohl, das Wohl der Gesellschaft, gerettet werden.« Hier wird die Majestät des Allgeistes, vor dem jede endliche Größe verschwindet, gelassenen Gemüts auf die bürgerliche Gesellschaft übertragen. Die Gesellschaftsordnung als

verkleinertes Abbild der ewigen Weltordnung erlaubt uns einen Einblick in ihre Größe und gewährt uns ehrfurchterfüllten Genuß!

Wir kommen damit bereits zur objektiven Seite der Tragik. Die übliche Darstellung beschränkt die hier erörterte Kategorie auf eine bestimmte Dichtungsart. Sie verlangt ferner in der Tragödie einen Helden und seine Verschuldung, die in einseitiger Hingabe an etwas Gutes bestehen und zu Leiden und Sturz führen soll.

Sicherlich ist für die Kategorie des Tragischen der bevorzugte Ort eine bestimmte Form des Dramas. Immerhin können wir mit einer gewissen Berechtigung dies Prädikat auch auf andere Kunstgebiete, z. B. auf die Musik übertragen; mehrfach sind Ouvertüren und Sinfonien »tragische« genannt worden. Ob in der Baukunst ähnliches sich findet, ist fraglich, dagegen gibt es genug Werke der Malerei und Plastik, die tragische Gegenstände darstellen. Kein Wort ist darüber zu verlieren, daß in jeder Kunstart das Tragische in besonderer Weise und gemäß den Mitteln der Einzelkunst sich ausdrückt: es vermag beispielsweise die bildende Kunst niemals das allmähliche Werden des tragischen Vorgangs auseinanderzufalten. Das leistet mit unübertrefflicher Klarheit der Roman. Im Drama hinwiederum gelangt die Seite des Kampfes zur vollendeten Ausprägung. Dieser Kampf ist menschlich umso wertvoller und künstlerisch umso wirksamer, je entschiedener die gleiche Berechtigung und Stärke der streitenden Kräfte hervortritt. Durch die so zugespitzte Antithese wird unsere Teilnahme am lebhaftesten gereizt. Ein Held scheint nicht unbedingt nötig; denn die Konzentration der Aufmerksamkeit kann auch ohne Mittelfigur erreicht werden, wie manche tragische Romane und Gerhart Hauptmanns »Weber« lehren. Mit Bestimmtheit ist ferner zu sagen: Die Einseitigkeit des Handelns, die leidenschaftliche Hingabe schlecht zu nennen und durch den Untergang zu bestrafen ist niemals der Sinn einer echten Tragödie gewesen. Alle die Ausdrücke: tragische Schuld, innere Reinigung, poetische Gerechtigkeit wollen das Tragische zu einem Niederschlag dichterischer Moral machen. Die unbefangene Betrachtung findet indessen gerade bei den größten Dichtern keine ethische Rechtsprechung. Im »Lear« ist ebensowenig Moral enthalten wie in einer Bachschen Fuge; Macbeth wird, bevor das Schicksal sich an ihm erfüllt, eher entschuldigt als verurteilt. Shakespeares Sinn für den Tatbestand, zumal für die Tatsachen der Leidenschaft und des Willens, ist viel zu stark, als daß er Stellung nehmen könnte; vornehmlich die Helden seiner Jugenddramen folgen so triebmäßig ihren Begehrungen, sie sind solche Naturgewächse des Egoismus und sie tauschen so schnell mit ihren Gefühlen und Ansichten, daß eine feste Norm, etwa gar die der Nächstenliebe, in ihnen nicht Wurzel schlägt.

Sie haben kein Gefühl für Unrecht und besitzen kein Gewissen. Ihr Schöpfer verurteilt sie nirgends. Ich wüßte nicht zu sagen, wie das ethische Schema der üblichen Tragödientheorie auf Heinrich VI. anzuwenden wäre. Dennoch ist, mag man auch das Ganze nicht als Tragödie im Schulsinne gelten lassen, die Richtung darin tragisch.

Gleichfalls auf Verkennung beruht die Forderung, daß jede Tragödie zur Versöhnung führen müsse. Das ethische Ideal eines harmonischen Gleichgewichtes aller Kräfte und die Vorbildlichkeit des Idealschönen haben zu der Meinung Anlaß gegeben, es müßten auch in der Tragödie die Disharmonien aufgelöst werden. Für das ernste Schauspiel mag es zutreffen; die echte Tragödie jedoch läßt den Konflikt ungelöst. Sie zeigt, daß es in der Welt und im Leben Gegensätze gibt, die durch nichts zum Ausgleich gebracht werden können, durch keine Größe des Charakters, durch keinen Heldenmut des Kampfes, durch keine Schuld- und Fehlerlosigkeit, ja selbst nicht durch den Tod. Gerade in den höchsten Werten des Menschen liegen Bedingungen des Leids und des Untergangs. Über der Gottheit und ihrer verzeihenden Milde steht das unerbittliche Schicksal. Es gibt in dieser Welt etwas Gewaltiges und Hartes, eine grausame Gerechtigkeit. Sie bildet den dunklen Kern der Tragödie, die deshalb im allgemeinen Schicksalstragödie heißen könnte. Da uns das Schicksal immer erst zum Bewußtsein kommt, wenn es gegen uns ist, so ist die Tragödie, die das Walten des Schicksals enthüllt, auf Unglück gestellt. Wir spüren es, sobald menschliche Begrenztheit an großen Fragen in die Erscheinung tritt. Gibt es etwas Furchtbareres als die abenteuerliche Vorstellung von dem in einen Tierkörper eingeschlossenen Menschengeist? Und doch sind wir alle in ähnlicher Lage. Wir fühlen unsere Schwäche, und das Verhängnis gestattet nicht, jemals die Grenze zu überschreiten. Weder eine äußere Lage noch eine Seelenbeschaffenheit wird uns Menschen vergönnt, die es dem aufwärts Steigenden gestattete, sich völlig auszuwirken. Diese Gegenstrebung zwischen Ich und Welt oder auch im Ich selber, als unaufhebbar erkannt und als die gewaltige Grunddissonanz der Welt bewundert, sie macht den objektiven Gehalt des Tragischen aus. Das Tragische ist nur zu verstehen, wenn man zugibt, daß Mensch und Welt disharmonisch sind. Wer ein Leben in reiner Schönheit führen und in die friedlichen Vorstellungen durchgehender Harmonie sich flüchten will, der muß das Tragische überhaupt vernichten. Mit dem Kultur- und Menschheitsideal, das den Feinsten vorschwebt, scheint die Tragödie nicht vereinbar. Gewiß ist Lärm und Schwertergeklirr, Mord und Blutgeruch nur für die bisherige geschichtliche Entwickelung der Tragödie

und nicht für ihr bleibendes Wesen von Bedeutung. Aber alle innerliche Tragik bleibt doch, wenn sie ihren Namen verdienen soll, an Härte, Grausamkeit, Dissonanz gefesselt.

Dieser grundsätzlichen Auffassung steht eine andere entgegen, auf die schon mehrmals hingedeutet wurde. Adalbert Stifter hat sie mit folgenden Worten ausgedrückt: »So wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechtes. Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit und Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heiteren, gelassenen Streben, halte ich für groß: mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollender Zorn, die Begier nach Rache, den entzündeten Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern kleiner, da diese Dinge so gut nur Hervorbringungen einzelner und einseitiger Kräfte sind wie Stürme, feuerspeiende Berge, Erdbeben. Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Leben geleitet wird.« (Vorrede zu den »Bunten Steinen«.) Auf die Tragödie angewendet würde es besagen, daß nicht der in der Dramenform gipfelnde Konflikt und die Zerschmetterung durch das Schicksal, sondern die Überwindung solcher tödlichen Gegensätze den eigentlichen Kern des Tragischen bilden. Soweit der Widerspruch sich gegen die groben und altertümlichen Formen des Tragischen wendet, scheint er mir vollauf berechtigt. Zu einem schweren Irrtum aber wächst er sich aus, indem er die Stimmung des Genießenden zu einem sanften humoristischen Lächeln abdämpft. Von den neuesten Erforschern des Problems [5]) wird der Formenreiz tragischer Dinge mit dem Epigramm und dem witzigen Paradoxon verglichen. Darin steckt viel Wahres. Aber hier wird der Widerspruch nicht in Widerspruchslosigkeit aufgelöst, und das von diesem antithetischen Spiel geweckte Lachen ist das Lachen der Verzweiflung.

Der soeben berührte Unterschied läßt sich noch durchsichtiger machen. Die künstlerisch aufgefaßten Disharmonien des Menschendaseins wirken bei geringer Stärke humoristisch und erst bei energischer Steigerung tragisch: wiederum ändert sich mit dem Grad die Beschaffenheit. Oft möchte angesichts derselben Tatsache der heraklitische Mensch in uns weinen und der demokritische lachen. Man kann sich vorstellen, daß die Vorgänge in Hauptmanns »Einsamen Menschen« auch den Gegenstand eines humoristischen Romans bilden; erst für die gesteigerte Empfindlichkeit solcher »modernen« Menschen werden sie zum lebengefährdenden Verhängnis. Zwischen Humor und Tragik liegt sozusagen eine Schwelle. Nur indem die Reize eine

gewisse Höhe überschreiten, erzielen sie mit Sicherheit eine tragische Wirkung. Dazu dient ferner, daß sie nicht allmählich kommen, sondern plötzlich einbrechen. Mit gutem Grund hat die Praxis von alters her Katastrophen d. h. plötzlich und gewaltig auftretende Ereignisse bevorzugt. Löst man sie in kleinste Bestandteile und lange Zeitreihen auf, so überschreiten sie schwerer die Schwelle des Tragischen.

3. Das Häßliche und das Komische.

Wie die Tragik, so beruht die ästhetische Kategorie der Häßlichkeit auf Disharmonien. Da über den Wert der Häßlichkeit bereits bei der Erörterung des Naturalismus gesprochen worden ist, so brauchen hier nur noch einige systematische Fragen erörtert zu werden. Zunächst ist klar, daß das Häßliche nicht dem Unästhetischen gleichgesetzt werden darf. Einerseits ist ja das Häßliche ästhetisch genießbar und künstlerisch verwendbar, wie die Tatsachen mit größter Eindringlichkeit zeigen [6]), anderseits braucht Außerästhetisches keineswegs häßlich zu sein. Obszöne Bilder stellen die schönsten Figuren dar und fallen doch außerhalb des ästhetischen Kreises; ferner existieren tausend nicht häßliche Gegenstände und Vorgänge des täglichen Lebens, die kaum jemals zur ästhetischen Kontemplation Anlaß geben. Mit einem Wort, das Häßliche ist ein ästhetischer Stammbegriff, einer neben den andern, und es fragt sich in der Hauptsache, wohin er zu stellen sei. Sonst faßt unsere Ästhetik die Probleme nicht mehr dem Orte nach auf, bei den Kategorien indessen interessiert die Stelle im Ganzen beinahe ebenso wie die Sache selbst.

Daß Erhabenes und Tragisches durch einen Zusatz von Häßlichkeit einen überwältigenden Charakter erhalten, zeigen bildende Künste und Drama häufig genug. Das Häßliche dieser Art zeichnet sich durch große Intensität aus. Es gibt Dinge, die man nicht ansehen kann, und die trotzdem immer wieder das Auge auf sich lenken. Dies Häßliche besitzt die Anziehungskraft des Abgrundes. Auch im gewöhnlichen Leben kann die Verzerrung des Häßlichen, nämlich das Ekelhafte, eine geradezu faszinierende Gewalt ausüben, nicht nur als Peitschenschlag für die erregte Sinnlichkeit, sondern auch als schmerzhaftes Erregungsmittel der gesamten Lebendigkeit. Kranke werden nicht müde, ihre Entstellungen im Spiegel zu betrachten, ja sie können einen gewissen Stolz darin finden, daß ihre widerliche Erscheinung auf andere eine verhängnisvolle Anziehungskraft ausübt. Solche Erregungswerte, wenn sie nur künstlerisch verwendet sind, werden mit Recht von den Meistern der Kunst in ihre Werke übernommen. Keine

jener Lebenserscheinungen ist unfähig, der Träger einer Kunstform zu sein. Man denke an die Blutschande im Sophokleischen Ödipus oder an den Philoktet. Man sehe die mit Geschwüren bedeckten aussätzigen Krüppel auf Holbeins Bild von der heiligen Elisabeth.

Eine zweite Art des Häßlichen entsteht, sobald es durch geringe Abweichung vom Wohlgefälligen und Idealschönen gewonnen wird. Die leichte Verschiebung in einem Quadrat oder an einem Kreise, die Zusammenstellung schlecht passender Farben wirkt häßlich. Sofern derartiges auf Ungeschicklichkeit des Künstlers beruht, kommt es für uns nicht in Betracht; die sinnlose Störung eines natürlichen Ablaufs ist niemals zu rechtfertigen. Es kann jedoch künstlerisch beabsichtigt und erlaubt sein. Erstens als Gegengehalt gegen das Schöne, als das Dunkel, von dem das Licht strahlend sich abhebt, oder als der Sumpfboden, in dem wundervoll leuchtende und duftende Blumen gedeihen, oder als die finstere Macht, mit der das Gute kämpft. Wichtiger noch ist die Fähigkeit des Häßlichen, aus sich heraus ästhetische Werte zu treiben. Wo nämlich Auge und Ohr sich an gewohnten Formen oder Inhalten erfreuen, da läßt sich der in ihnen verborgene seelische Kern nur schwer aus der Schale lösen. Unsere Auffassung geht gemächlich an diesen Dingen entlang, ohne ein in ihrem Innern flammendes Feuer zu verspüren. In dem Augenblick, wo das Gewohnte und Harmonische verlassen und durch eine von der Norm abweichende Formwahl unsere Aufmerksamkeit aufs stärkste gereizt wird, da ergreifen wir das Sinnliche als den Ausdruck eines in ihm verborgenen wertvollen seelischen Lebens. Das konventionell Schöne wird allzu schnell ausdruckslos, das unerwartet Häßliche ist meist ausdrucksvoll. Daher weichen Künstler dort am stärksten von dem sinnlich Befriedigenden und ästhetisch Wohlgefälligen ab, wo sie bewußt den Ausdruck steigern wollen. Zumal wenn es sich darum handelt, jenes Reich zu enthüllen, das nicht von dieser Welt ist; dann muß die Schönheit vermieden und darf durch die armen und stummen Formen der Häßlichkeit ersetzt werden. Alle Arten der Schönheit, die strenge Schönheit der Formen, die jubelnde Schönheit der Farben, die wohllautende Schönheit musikalischer Harmonien, alle diese Schönheiten verbrauchen gewissermaßen so viel Kraft für ihre prangende Außenseite, daß für das Innere nichts mehr übrig bleibt. Sie bekennen sich als Kinder des Diesseits. Das ist ihr Recht und ihr eigentlicher Zweck. Dort aber, wo die tiefste Not eines Künstlerherzens sich aussprechen und das Heimlichste und Geistigste zu Tage treten will, da bietet sich neben der Vornehmheit das Häßliche als zureichendes Ausdrucksmittel dar.

In den Lehrbüchern der Ästhetik wird mit besonderem Behagen ausgeführt, daß die Schönheit des menschlichen Körpers ein Durch-

scheinen der Gesundheit sei, daß die Kraft und Gelenkigkeit der Gliedmaßen ihnen die dynamische Schönheit sichere, die über der rein formalen steht. Nun trifft das offenbar nach der positiven Seite hin nicht zu, denn es laufen genug Menschen herum, die rote Backen und stramme Muskeln haben und überhaupt kerngesund sind, ohne daß sie dadurch zu Schönheiten werden. Ein aufgestülptes Näschen über einem breiten Männermund, kleine Äuglein neben großen Ohren, ein kurzer Hals und eine viereckige Hand werden auch durch die intensivste Gesundheit des Besitzers nicht ästhetisch wohlgefällig. Trotzdem könnte Gesundheit die negative Bedingung bilden. Es wäre also ein kranker Körper unter allen Umständen häßlich, ein gesunder die unentbehrliche Voraussetzung eines angenehmen Äußern, obgleich es zur Schönheit noch des Hinzutretens anderer Momente bedürfte. Indessen auch in dieser Wendung bleibt der Gedanke unzulänglich. Unter den Krankheiten gibt es einige, die entstellend heißen dürfen und in der Kunst als Beispiele für das gegensätzlich Häßliche verwertet worden sind: so die Pest in Hermann Linggs »Schwarzem Tod« und die Wassersucht in Zolas »*Joie de vivre*«. Es gibt andere Krankheiten, die lange Zeit hindurch und vielleicht niemals sichtbar werden, Störungen des physiologischen Betriebes, die den plötzlichen Tod herbeiführen. Endlich aber kennen wir auch Leiden, die für eine vorurteilslose Betrachtung manchmal verschönernd wirken. Selbst an Schwindsüchtigen kann man diese verklärte Schönheit sehen: eine schlanke Gestalt, durchsichtige, gleichmäßig blasse Haut, leuchtende Augen. Das ist eine naturunabhängige, seelenenthüllende Schönheit, die höher steht als der Formen- und Farbenjubel eines in Fülle prangenden Leibes. Wer die Körpergesundheit für das ästhetische Minimum hält, wird als Maler das Mutterglück etwa so darstellen, daß er ein Rubenssches Frauenzimmer malt mit breit ausladenden Hüften und milchstrotzenden Brüsten, wie es sein Kind säugt. Sensible Künstler hingegen sehen mit leichtem Widerwillen oder Mitleid auf dieses Glück des gesunden Muttertieres hinab, das sie für animalisch und mit geistiger Entwickelung nicht notwendig verbunden halten. *Quand je ferai une mère,* sagte Millet, *je tâcherai de la faire belle de son seul regard sur son enfant.*

Die letzte Stätte des Häßlichen liegt beim Komischen. Insofern Häßlichkeit eine Abweichung von der Norm bedeutet, kann sie unter gewissen Umständen in Komik umschlagen. Bereits Aristoteles wies darauf hin, indem er das Komische definierte als das unschädliche Häßliche; Rousseau verwarf die Komödie, weil sie die Teilnahme für niedrige Handlungen und Charaktere beanspruche (für das φαῦλον, wie es Aristoteles in ähnlichem Zusammenhange nennt). Empfindliche

Naturen sind deshalb unfähig, vieles von dem mit Heiterkeit zu begrüßen, was der Mehrzahl als komisch erscheint. Sie vermögen nicht zu lachen, wenn sie in den illustrierten Witzblättern von dem argen Schabernack lesen, der diesem oder jenem gespielt wird. Sind wirklich alle Streiche, die Reineke Fuchs vollführt, zur Belustigung des Lesers geeignet? Kann man über Molières George Dandin und seinen Misanthropen lachen? Im »Kranken aus Einbildung« rühmt der Doktor Diaphorus seinen trottelhaften Sohn Thomas: »Er hat nie eine sehr tätige Einbildungskraft noch jenes Feuer besessen, das man an anderen wahrnimmt. Als er klein war, ist er nie, wie man so sagt, aufgeweckt und mutwillig gewesen. Man sah ihn immer sanft, friedselig und schweigsam. Er sprach nie ein Wort und beteiligte sich niemals an den sogenannten Knabenspielen. Man hatte schwere Mühe, ihn lesen zu lehren, und mit neun Jahren kannte er seine Buchstaben noch nicht. Gut, sprach ich zu mir, die späten Bäume tragen die besten Früchte. Es gräbt sich in dem Marmor schwerer als im Sand —«. Diese Beschreibung weckt meist wieherndes Gelächter. Ich werde durch solche Vaterliebe gerührt, nicht erheitert, und die grausame Lust des Dichters, die aus dieser Verzerrung des Menschlichen höhnisch hervorgrinst, schafft mir eher den Eindruck von Leid und Häßlichkeit als unterhaltender Komik. Ein gut Teil dessen, was als komisch gilt, bleibt auf ebenso tiefer Stufe wie das brutal Tragische, das den Gegenpol bildet. Einst hielten sich die Fürsten Idioten, Zwerge und Monstra als Gegenstand ihrer Lachlust. Einesteils freilich fanden sie ein intellektuelles Vergnügen an den gelegentlich aufblitzenden und von jedem Hofzwang befreiten Urteilen dieser armseligen Wesen. Zum anderen Teil jedoch machte ihnen die groteske Erscheinung Spaß. Kinder und rohe Menschen lachen noch heute über Betrunkene, Bucklige, Verkrüppelte. Das Kasperletheater, in dem der Narr Prügel austeilt und empfängt, rechnet auf die im unentwickelten Geiste herrschende Lust an der Grausamkeit. Auch an diesem Punkte enthüllt sich die geheime und grauenerweckende Verwandtschaft zwischen dem Tragischen und dem Komischen. In beiden Kategorien stecken Momente, die die innere Disharmonie unseres Wesens grell beleuchten. Wiederum muß gesagt werden: auch das Komische ist in seinem ganzen Umfange nur verständlich, wenn man die Maßlosigkeit des Menschen sich vor Augen hält. Das Erhabene und das Häßliche, das Tragische und das Komische kann gleicherweise groteske Züge enthalten, in denen Ungeheuerliches zum Ausdruck kommt.

Sehen wir doch einmal den Menschen, wie er wirklich ist. Die Befriedigung seiner Lüste steht ihm obenan. Um von Hunger und Liebe nicht zu reden, so wären zunächst Schaulust und Machtstreben

zu nennen. Der Drang, bei allem dabei zu sein, macht ehrwürdige Greise zu ungeduldigen Kindern und verwandelt die sanftesten Frauen in Bestien: sie ertragen es schlechterdings nicht, wenn sie dort fehlen sollen, wo etwas vorgeht. Keine Mühsal ist ihnen zu groß und keine Gefahr schreckt sie, sobald es gilt, einem Festzug oder einem Volksaufruhr beizuwohnen; die gleiche Schaulust treibt sie in die Theater und Kunstausstellungen. Und das Gefühl einer ausgeübten Macht tröstet sie über alle Unzulänglichkeiten des Daseins. Es veranlaßt den Kranken, seine Umgebung zu quälen, es versöhnt den Beamten mit seinem kärglichen Los, es stachelt den Vorgesetzten zu körperlichen oder geistigen Mißhandlungen derer, die von ihm abhangen; das äußere sowie das innere Leben des Künstlers ist voll von der Sehnsucht nach Einfluß. Aber eine letzte allgemein-menschliche Lust entzündet sich auch an jeglicher Verkehrtheit. Es gibt eine aktive Freude daran, über die Stränge zu schlagen, und eine passive Freude am Unsinn; sie ist es, die dem Komischen die kräftigste Resonanz leiht. Ein ganzes Heer der Possenfabrikanten, Theaterdirektoren und Schauspieler lebt von dieser Freude am Unsinn. In einem Witzblatt las ich ein Märchen, das folgendermaßen anhebt: »Es war einmal ein Prinz, der hieß Agnes und ging um Mitternacht auf den Kirchhof, um dort zu regieren und sich einen Bart stehen zu lassen. Da begegnete ihm ein Mann, der sich für den mit Recht so verstorbenen Cromwell ausgab, und rief: O kehr' um! kehr' um! Jener aber verstand: O jerum, jerum! und weinte und wurde zur Nelke. In dem Kelch der Nelke sammelte sich alsbald ein Tautropfen, den man für einen Flamingo ansehen konnte, und als dieser Basilisk sich im Spiegel betrachtete, erschrak er förmlich, so ähnlich war er.« Das ist blanker Unsinn, ohne jede Spur von Witz. Dennoch wirkt diese souveräne Verachtung aller Logik auf die meisten Menschen belustigend. Und in der Befreiung vom Wirklichkeitszwang steckt etwas, was die Sinnlosigkeit mit Witz und Spiel und Kunst verbindet. Vor allem mit der Komik, da sie wohl die lebhafteste Lust, aber keine tiefgreifende, innige Freude zu bereiten vermag.

Seit langem sucht man das Komische aus dem Lachen zu erklären. Das wird nie gelingen, denn Lachen wird einerseits auch durch sonstige körperliche und seelische Vorgänge hervorgerufen und fehlt anderseits oft bei komischen Eindrücken. Lachen steckt an wie Gähnen (s. S. 189): an Tafel VIII kann der Leser für sich selber untersuchen, wieviel die vermutlich eintretende Lachwirkung der Ansteckung und unwillkürlichen Nachahmung, wieviel sie dem gegenständlich Komischen verdankt. Aussichtsreicher ist die Beschreibung des inneren Erlebnisses und des äußeren Anlasses. Das Komische kann, wie jede

der anderen Kategorien, zunächst als eine eigenartige Stimmung betrachtet werden, der eine Beschaffenheit des Gegenstandes zu Grunde liegt. Es hat also eine subjektive und eine objektive Seite. Der subjektive Vorgang wird je nach der psychologischen Grundanschauung verschiedentlich gedeutet [7]). Eine Theorie, die lange Zeit in Geltung war, beschrieb den Eindruck der Komik als einen Wettstreit von Gefühlen. Da aber die neuere Psychologie eine Gleichzeitigkeit mehrerer Gefühle nicht anerkennen will, so reduziert sie die Komik auf die Unterscheidbarkeit mehrerer Seiten an einem einheitlichen Selbstgefühl. Des näheren soll der Vorgang darin bestehen, daß der Betrachter ein Großes oder Bedeutungsvolles erwartet und durch das Eintreten eines Kleinen oder Nichtigen zur Heiterkeit gereizt wird. Komisch ist — nach den Darlegungen von Lipps — ein Kleines, das sich wie ein Großes gebärdet und dann plötzlich in sein Nichts zergeht; unser Eindruck setzt sich zusammen aus Verblüffung und darauf folgender Erleuchtung, und diese Vorstellungsbewegung wiederholt sich, bis sie schließlich abklingt. Es würde demnach das spezifische Gefühl der Komik so aufzufassen sein, daß die seelische Vorbereitung auf einen starken Eindruck durch das Auftreten eines schwachen Eindrucks enttäuscht wird, und der Lustcharakter würde sich daraus erklären, daß die überschüssige psychische Kraft, wie überhaupt jedes Übergewicht an innerer Energie, als lustvoll empfunden wird. Etwas anders ausgedrückt wäre die komische Lust eine Lust aus der Überspannung der Aufmerksamkeit [8]). Daß eine momentane Überspannung des Bewußtseins vorliegt, könnte man von anderen psychologischen Gesichtspunkten aus mit gleichem Rechte sagen. Aber es scheint einer weiteren Untersuchung bedürftig, ob die Verwandlung des Gewichtigen in ein Geringfügiges ein Hin und Her der Vorstellungsbewegung und eine sogenannte psychische Stauung hervorruft. Was sich beobachten läßt, ist von anderer Seite als eine Intensitätsschwankung des ganzen komischen Bildes aufgefaßt worden, als ein Schwächer- und Stärkerwerden, wie es auch beim Nachdenken oder beim Anhören von Musik vorkommt und womit nur der Zeitverlauf, nicht die qualitative Eigenart des Vorgangs berührt würde. Am übersichtlichsten wird dieser (aus der Lehre vom Zeitverlauf uns schon bekannte) Vorgang überall da, wo Text und Zeichnung zusammenwirken. In dem Scherz vom fidelen Gefängnis (Tafel IX) tritt manchmal der in Worten ausgedrückte Sachverhalt, manchmal der von Oberländers Meisterstift geschaffene Ewigkeitshumor in den Vordergrund des Bewußtseins. Die zweite Theorie dürfte der unbefangenen Beobachtung mehr zusagen als die erste. Jedenfalls kann, da die Beschreibung und Erklärung des seelischen Vorganges durchaus von der psychologischen Gesamt-

anschauung abhangt, die Frage innerhalb einer nach Selbständigkeit strebenden Ästhetik schwerlich entschieden werden.

Wichtiger ist auch für die Ästhetik einmal die Erkenntnis der objektiven Umstände, die außerhalb und innerhalb der Kunst zum Eindruck des Komischen führen, und alsdann eine Einsicht in die tiefere Bedeutung der Komik überhaupt. — Die erste Aufgabe wird dadurch erschwert, daß individuelle und geschichtliche Verschiedenheiten wohl nirgends spürbarer sind als gerade auf dem Gebiete der Komik. Wir haben schon vorhin erörtert, weshalb dem verfeinerten Kulturmenschen der Kreis des Komischen sich verengen muß. Jetzt wollen wir uns daran erinnern, wie außerordentlich schnell Komisches veraltet. Der Reiz des intellektuell Komischen, also der Witze und Wortspiele, verblaßt in wenigen Jahren, und auch die zeichnerische Darstellung wird mit erstaunlicher Schnelligkeit aus dem Wertgebiet des Komischen in das Reich des Gleichgültigen und Abgeschmackten verwiesen. Immerhin gibt es einige bleibende Typen. Unter Anschauungskomik verstehen wir alle diejenigen Dinge und Vorgänge, die durch bloße sinnliche Wahrnehmung das Gefühl des Komischen hervorrufen. Zwei Fälle sind zu unterscheiden. Erstens. Wir lachen dort, wo wir einen harmlosen und unberechtigten Verstoß gegen eine bekannte Gesetzmäßigkeit wahrnehmen, oder wo Bedeutungsloses sich an die Stelle des erwarteten Wichtigen drängt. Auf den Spezialitätenbühnen sieht man manchmal folgenden Scherz. Es versucht jemand, ein hinter der Kulisse befindliches Pferd auf die Bühne zu ziehen. Es gelingt ihm nicht. So ruft er sich zur Hilfe einen Zweiten, einen Dritten, bis schließlich sechs Mann vorgespannt sind, die prustend und schwitzend an einem gewaltigen Tau ziehen. Hinter der Szene hört man das Wiehern des Rosses und das Donnern seiner Hufe. Endlich, nachdem der Sechste, ein Herkules von Gestalt, sich vorgespannt hat, bewegt sich das Tau, und es erscheint ein ganz kleines Holzpferdchen. Das ist spaßhaft, weil die Gesetzmäßigkeit zwischen Kraftaufwendung und Erfolg gestört und etwas relativ Großes durch ein relativ Kleines für die unmittelbare Anschauung ersetzt wird[9]). Bedingung ist, daß die mit der Anschauung des Falschen oder Nichtigen verbundenen Unlustgefühle schwach bleiben, daß ferner jenes Wertlose mit scheinbarer Berechtigung auftritt und die Assoziation seines Gegenteils, also des Passenden, schnell und sicher herbeiführt. Würde es sich in Oberländers Zeichnung anstatt um Landstreicher und geringe Haftstrafen vielmehr um Raubmörder und lebenslängliches Zuchthaus handeln, so vermöchten wir nicht zu lachen; so aber hat das »*En avant trois*« ein gewisses Recht, und die Erinnerung an den sonst üblichen Kontertanz erhält Würze durch die vielen graphischen Feinheiten: wie

der versoffene Dickbauch links das Umschlagetuch zur Schleppe macht, wie die Füße kräftig vorwärts geschleudert werden und vor allem, mit welcher unendlich komischen Rückenbeugung der Stromer seine »*Révérence*« vollführt.

Solche Fälle kann man, wie französische Autoren es getan haben, dadurch erklären, daß die Zertrümmerung einer Schranke zu einem Gefühl eigener Überlegenheit und Freiheit führt. Doch vermag auch der entgegengesetzte Vorgang den Eindruck des Komischen hervorzurufen. Wenn ein Mensch, sei es absichtlich, sei es aus Zerstreutheit, maschinenmäßige Bewegungen macht, so mutet er uns als komisch an. Treffen wir jemand, von dem wir eben sprachen und den wir weitab glaubten, so sagen wir: Wie komisch! Hier ist es wohl die Mechanisierung des sonst Unberechenbaren oder das an die Stelle der Lebendigkeit tretende automatenhafte Wesen, das in seiner relativen Wertlosigkeit und Nichtigkeit dem Betrachter als komisch erscheint. Die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung bleibt für beide Arten ein Hauptmoment. Daher läßt sich die Anschauungskomik schwer schildern und in Worten mitteilen. Man muß sie erleben oder durch den Griffel des Zeichners dargestellt erhalten. In diesem Fall kann eine Mehrzahl von Zeichnungen dem Ablauf eines Ereignisses in den Hauptpunkten folgen und es kann ebensogut der ganze Vorgang zu einer einzigen entscheidenden Szene verdichtet werden. Der in den Tafeln X und XI wiedergegebene Scherz entspricht seinem Wortlaut nach genau der heute üblichen Erklärung: der Beginn des ernsthaften Waffenganges wird jäh unterbrochen, ein Mäuschen ruft unter den Heldinnen ratlose Verzweiflung hervor. Aber was wollen Worte besagen gegen die beiden von Kirchner gezeichneten Szenen! Die gehaltene Ruhe im ersten Bild und die wilde Bewegung im zweiten, der durchgreifende und aufs feinste differenzierte Umschlag der Stimmung, der weise Verzicht auf Darstellung der Maus, die verschiedene Richtung der Blicke, die breite Rückseite als Abschluß nach rechts — das sind die unwiederholbaren Meisterzüge, die den Betrachter immer von neuem mit Heiterkeit erfüllen.

Vom Witz, dem wir uns als der zweiten Klasse des Komischen zuwenden, gilt wiederum die Regel: so lebhaft er im Augenblick zu belustigen vermag, so schnell wird er doch auch vergessen. Mit jeder Wiederholung verliert er an Reiz, ausgenommen für den, der ihn erzählt und mit dem Lacherfolg einen Triumph seiner Eitelkeit feiert. Die witzigen Aussagen veranlassen zur Bildung von Bedeutungsvorstellungen, die plötzlich vernichtet werden. Über dem Bette eines ländlichen Wirtshauses fand ich einmal in großen Lettern den folgenden wohlgemeinten Rat: »Und steigst du in dies Bett hinein, So zieh

auch nach das andre Bein.« Dieses Wort, das von der Anschauungskomik zur Wortkomik überleitet, verlangt die Bildung einer anschaulichen Vorstellung, die, sobald sie vollzogen ist, sogleich ihr psychisches Gewicht einbüßt. Der Gedanke nämlich, daß jemand vergessen könnte, das zweite Bein mit ins Bett zu nehmen, ist, besonders wenn er als optisches Bild auftritt, durch seinen Widerspruch gegen alles Gewohnte unmittelbar komisch. Nun ein Beispiel des reinen Witzes. Ein Akademiker hat einmal die Universitätsdozenten eingeteilt in Ordinarien, Extraordinarien und Dinarien, worunter er die reichen Privatdozenten verstand, die üppige Gastmähler herrichten können. Würde das Wort Dinarius existieren, auch nur in dem Sinne des Gastgebers überhaupt, so wäre es in diesem Falle vielleicht treffend angewendet, aber nicht komisch. Die freie und doch durch klangliche Vorbilder bedingte Wortbildung zusammen mit dem boshaften Nebensinn macht die Komik des Satzes aus. Es gehört also zur witzigen Veranlagung eine sprachliche Herrschaft, ja Schöpferkraft, die der Wortkunst des Poeten verwandt ist. Und zur Wirkung trägt die Tendenz bei, die meist ein mehr oder weniger versteckter Angriff ist (auch bei den unanständigen Witzen). Verweilen wir jedoch bei der Technik des Witzes.

Die spielende Herstellung eines unerwarteten Zusammenhanges zeigt sich zunächst in der Benutzung bloßer Klangähnlichkeiten. So, wenn Hans v. Bülow die beiden ersten, durch leibliche Fülle ausgezeichneten Sängerinnen an seiner Bühne die beiden »Primatonnen« nannte oder von dem Intendanten und seiner komponierenden Gattin als von »Kulisses und Mausikaa« sprach. Von anderen Wortspielen sei die Benutzung des Doppelsinns erwähnt. Ein Schulmädchen, das in einem Aufsatz über die Jungfrau von Orléans deren Ekstasen und Visionen geschildert hat, schließt mit den Worten: »Hieraus ersehen wir, daß die Jungfrau ein übernatürlicher Zustand ist.« Der Doppelsinn liegt in dem Worte »übernatürlich«.

Anders geartet sind die Witze, die nicht mit Worten und Klängen spielen, sondern mit den Dingen und Einrichtungen dieser Welt. Ein Witzbold läßt ein Kind seinen im Konzert empfangenen Eindruck folgendermaßen schildern: »Eine Dame schrie, weil sie ihre Ärmel vergessen hatte, und ein Kellner spielte dazu Klavier.« Der erste Teil des Satzes enthält eine falsche Kausaldeutung, und der zweite einen auf der Wahrnehmung des Frackes beruhenden falschen Analogieschluß. Diese Verkehrung aller natürlichen und gesellschaftlichen Zusammenhänge weckt ein Gefühl subjektiver Überlegenheit, das jene blitzschnell im Denken erfaßten Diskrepanzen zur Quelle einer Funktionslust macht. Wenn der Lehrer seine Beschreibung der Klapperschlange mit der

Frage schließt: »Wer kennt ein ähnliches Tier, dem man nicht trauen darf?« und der Schüler darauf antwortet: »Der Klapperstorch«, so ist nicht nur die Klangähnlichkeit die gleichsam anschauliche Ursache des Lachens, sondern einen großen Anteil hat auch die frei waltende Einbildungskraft. Witzig nennen wir Menschen mit der Fähigkeit, überall unerwartete Analogien zu sehen und sie mit stilistischer Prägnanz, sogar mit lautlicher Sinnenfälligkeit wiederzugeben. Es war deshalb nicht so verkehrt, daß man im 18. Jahrhundert ein ganzes intellektuelles Seelenvermögen mit der Bezeichnung Witz belegte. Denn von der Beweglichkeit eines witzigen Geistes in der uns geläufigen Wortbedeutung bis zu der Fähigkeit, durch das Aufdecken überraschender Ähnlichkeiten und durch die Herstellung von Zusammenhängen zwischen entlegensten Dingen Wissenschaft wie Kunst zu fördern, von dort bis hier läuft eine stetig aufsteigende Linie.

Darin scheint mir nun der Lebenswert des Witzes zu bestehen, daß er uns wenigstens für Augenblicke aus der gleichmäßigen Ordnung der Wirklichkeit heraushebt. Er bedeutet eine Umformung der Wirklichkeit, die ebenso sehr hinter ihr zurückbleibt wie sie anderseits überschreitet. Deshalb sind gute Witze nicht verächtlich, sondern für den, der sie macht, eine Art künstlerischer Produktion, und für den Hörer eine Art ästhetischen Genusses. Einst galt das Wunderbare als ein wesentliches Bestandstück der Kunst. Noch Baumgarten hat unter dem Titel »Ästhetische Thaumaturgie« reichlich darüber sich ausgesprochen. Uns ist nicht viel mehr zurückgeblieben als die künstlerische Verwertung des Überraschenden, und in der Komik besitzen wir das sicherste und vertrauteste Mittel dazu. Wer die Kunst aus dem Spieltriebe ableitet, kann alle tätige Komik als eine Etappe auf dem Wege zur höchsten Kunst ansehen, und dies um so mehr, als sie auf das Anschauliche angewiesen ist. Bei der Zeichnung versteht es sich von selbst. Auch bei der Musik; denn das plötzliche Umbiegen einer Melodie oder eines Rhythmus, das Eintreten einer unerwarteten Klangfarbe, alle die tausend schillernden musikalischen Mittel, durch die die größten musikalischen Humoristen — Jacques Offenbach und Richard Strauß — wirken, dies alles ist doch nur für das Ohr da. Aber auch beim sprachlich geformten Komischen kommt sehr viel, oft alles, auf die Wahl der Worte und Klänge an [10]).

Verfolgt man die Linie bis zu ihrem Ende, so stößt man auf einen Begriff, der dem das Tragische begründenden Schicksalsbegriff gegenübersteht und ebenso wie dieser der philosophischen Erörterung entfremdet ist. Ich meine den Zufall. Man könnte sagen, alles Komische ist eine konzentrierte und sinnenfällige Darstellung des Zufallwaltens; denn es bringt das Unähnliche zusammen und vertauscht

übermütig Sinnvolles mit Sinnlosem. Drei Akrobaten, die im Frack stecken und mit hohen Hüten in der Hand dem verehrten Publikum sich empfehlen, werden durch Thomas Theodor Heine zu einem kräftigen Ornament verschlungen: das Unmögliche verwirklicht sich durch die Laune des Schicksals und seines künstlerischen Anwalts. Wie nun aber jeder Zufall doch schließlich in einer verborgenen Gesetzmäßigkeit begründet sein muß, so ist auch jede komische Situation und jeder Witz ursächlich begründet und gerechtfertigt. Von den zahllosen willkürlichen Verknüpfungen, die wir den in der Wirklichkeit vorliegenden entgegensetzen könnten, sind doch nur einige wenige komisch, eben diejenigen, die im tiefsten Grunde wieder einen Zusammenhang aufweisen. Auch der strengste Beurteiler wird daher dem Witz nicht jedes Lebensrecht absprechen wollen. Er verdient und behält es, ähnlich so wie der Aberglaube. Die abergläubischen Maßnahmen, denen selbst die Aufgeklärtesten ein verborgenes Opfer zu bringen pflegen (ich denke an das Wörtchen »unberufen«), sie ruhen auf der halb bewußten Überzeugung, daß einerseits der Mensch den Gang der scheinbar unabhängigen Ereignisse zu beeinflussen vermöge, und daß anderseits zwischen den entlegensten Dingen ein geheimer Zusammenhang walte. Der Aberglaube baut gleich dem Witz eine Welt auf, in der des Menschen Subjektivität fessellos sich entfaltet, und in der es keine Abstandsunterschiede gibt, wo vielmehr das Entfernteste ebenso leicht zusammenkommt wie das Benachbarte. Des Märchens Phantasiespiel ist hiermit innig verschwistert. Deshalb duldet das Märchen die platteste Vorgangskomik und die tollste sprachliche Verkröpfung, wie wenn die Prinzessin zum Narren sagt: »Störe mich nicht in meinen Betrachtungen« und er antwortet: »Ich bin kein Stör, ich bin der Reisemarschall.« In einem Märchen Brentanos werden den Altvordern die — Junghintern gegenübergestellt! Solchen Keckheiten zum Trotz haben gerade unsere Romantiker den Witz mit der Mystik verglichen. Mir scheint der wesentliche Vergleichungspunkt, daß auch die Mystik eine Auflösung aller üblichen Formen und Verbindungen bedeutet, aber eine bis in die letzten Tiefen reichende.

Mit solchen Analogien ist freilich die psychologische Zergliederung kaum gefördert. Haben sie einen Wert, so besteht er darin, daß sie die Stellung der Kategorie im Lebensgefühl der Menschen bezeichnen.

Von den höheren Formen des Komischen sind ästhetisch am wichtigsten die Karikatur und der Humor. Maler und Dichter können nur karikieren, was bereits einen leisen Hauch des Komischen trägt; der Hohlspiegel, in dem der Karikaturist eine ausgeprägte Gestalt auffängt, wirkt mit seinen Verzerrungen da am sichersten komisch, wo bereits ein Ansatz zum Komischen vorhanden ist. Am deut-

lichsten sieht man es an den karikierenden Zeichnungen, die eine phantastische Umgestaltung des menschlichen Kopfes in einen Tierkopf vornehmen. Eine besondere Technik hat sich in den politischen Karikaturenzeichnungen entwickelt. Sie stellen Ereignisse und Pläne, überhaupt alles Abstrakte dar, indem sie entweder nach dem Vorbild der großen Kunst oder mit eigenen Symbolen arbeiten. Diese Symbole sind meist aus bildlichen Redewendungen entnommen. Da wir beispielsweise »Abhängigkeit« mit der Phrase bezeichnen »an jemandes Rockschößen hängen«, so zeichnet es der Karikaturist so. Auch bekannte Tierfabeln und Parabeln müssen seinen Zwecken dienen. Die echt künstlerischen Beziehungen innerhalb des Bildes, also die Raumwerte und Formverhältnisse, treten zu Gunsten des sachlichen Inhaltes und der belehrenden Absicht zurück. Gilt es etwa, die Größe eines Reiches und die Kleinheit eines anderen zu verdeutlichen, so scheut der Zeichner nicht davor zurück, den Herrscher des ersten Landes dreifach so groß zu zeichnen wie den des anderen[11]). Von Parodie und Travestie spricht man, wenn durch Versetzung in ähnliche, aber veränderte Verhältnisse entweder — wie in der Parodie — die Form, oder — wie in der Travestie — der Inhalt durch ihre Beibehaltung verspottet werden. Mahlers erste Sinfonie enthält einen ulkigen Trauermarsch, worin die beiden Möglichkeiten musikalisch ausgemünzt werden. Während die Groteske in frei schöpferischer Phantasie jedes Vorbild hinter sich läßt, wird in den genannten Formen der Burleske entweder das Gemeine in erhabene Höhen befördert oder das Heldenhafte ins platt Bürgerliche hinabgezogen. Hinzu treten natürlich alle Hilfsmittel, die ein Lachen erregen können. Ein Vers wie

.... Italiam primus conclamat Achates,
Italiam laeto socii clamore salutant

(Äneis III, 523 f.).

lautet in Blumauers Äneis so:

Auf einmal schrie: Italien!
Achat aus der Kajüte.
Italien! scholls im Vorderteil,
Italien! scholls im Hinterteil,
Italien! in der Mitte.

Unter Humor verstehen wir eine Gemütsstimmung, in der ein Mensch sich seiner Bedeutung und zugleich seiner Bedeutungslosigkeit bewußt ist. Man hat als die zwei Seiten des religiösen Gefühls bezeichnet das Bewußtsein eines eigenen ewigen Wertes und das darin verflochtene Gefühl der eigenen Kleinheit. Die gleiche Verschmelzung von Überlegenheit und Beschränktheit zeichnet den Humoristen und seine Leistungen aus. Als Dichter schildert er Geschicke

und Personen, die durch einen lächerlichen Beisatz in ihrer Bedeutsamkeit nicht zerstört, sondern mittels eines indirekten Verfahrens gehoben werden. In einer merkwürdigen Mischung von Selbstaufhebung und Selbstbestärkung führen die beiden Anblicke des Lebens sich ad absurdum und lösen jenes schmerzlich-friedliche Gefühl aus, das der Mensch empfinden muß, der vor der endgültig letzten Überwindung des Daseins steht. Die bildende Kunst kennt ähnliche Verquickungen. Wenn der Künstler einen Mops mit seiner Wurst so zeichnet, daß die Linien zu wundervollen Arabesken sich zusammenfinden, oder wenn dem im höchsten Prunk einherschreitenden Märchenkönig die Nase tropft, so besteht der Humor darin, daß auch das Niedrigste in die reine Sphäre schöner Kunstformen hineinreicht und das Erhabenste des Lebens in jedem Augenblick ins Lächerliche verfallen kann. Gar fröhlich schließt eins der Märchen von Clemens Brentano: »Der König Pumpan nahm ein großes Messer und schnitt sein Königreich in zwei Teile und fragte den Schulmeister Klopfstock: Rücken oder Schneide? Da sagte er: Schneide. Und Pumpan gab ihm die Hälfte, die an der Schneide des Messers lag.« Im Märchenland wohnt der Humor am liebsten; wird er in Länder geringerer Freiheit verwiesen, so lugt er immer noch nach jenem Reiche aus. Carlyles »*Sartor resartus*« enthält die Vorstellung, daß bei einer feierlichen Staatshandlung plötzlich allen Beteiligten die Kleider entführt würden. Der König wäre nicht mehr vom Lakaien zu unterscheiden, alle Bande frommer Scheu würden reißen. In diesem märchenhaften Bild, das die Macht der Kleidung verherrlicht und verhöhnt, steckt echter Humor. Denn auch bei Carlyle strahlt hinter allem Spott eine große Liebe zu den Menschen leuchtend hervor. Wahres Unglück wird vom Humor nie angetastet, der Witz dagegen schont es nicht. Wer die Kleinheit des Großen schildert, ohne die Größe herabzusetzen, wer den unlogischen Charakter des Lebens darstellt, ohne seine Vernünftigkeit zu leugnen, eben dieser Zauberer ist ein humoristischer Künstler. In Zeiten, wo die Kläglichkeit des Daseins gar kein Gegengewicht aufweisen konnte, hat es auch keinen Humor gegeben; denn ohne eine Freude am Leben und an der Welt vermag er nicht zu atmen; und umgekehrt fehlt den Zeiten und Völkern, die in toller Lebenslust ihr Dasein verbrauchen, die humoristische Kunst. —

Der Humor sieht hinter dem Zufall das Schicksal. Er verknüpft Endliches mit dem Unendlichen, und er lehrt, wie man mit einem Lächeln das Schicksal besiegen kann. Deshalb ist wahrer Humor ein unentbehrlicher Notgroschen für die sonderbare Haushaltung, die wir zwischen Himmel und Erde führen.

Anmerkungen.

[1]) Am bequemsten nachzulesen in dem Philosophischen Lesebuch, herausgegeben von Max Dessoir und Paul Menzer, 2. Aufl., 1905, S. 31 ff.

[2]) Karl Köstlin, Ästhetik, 1869, S. 69 u. 75.

[3]) Ich gebe hier die im Text angedeutete Stelle wortgetreu wieder. Des Herrn Gerhard de Lairesse, Welt-belobten Kunst-Mahlers, Großes Mahler-Buch etc. Aus dem Holländischen in das hoch-Teutsche übersetzt. Nürnberg 1728. Erster Teil, VI. Buch, 15. Kapitel (S. 183 ff.). »Eine Landschafft mit gantzen und gerade aufgewachsenen Bäumen, welche von runden Stämmen, auch wohlgestaltem Laub und Gipfeln seynd; gleiche und ebene Gründe, mit allmählich auf- und abgehenden Hügeln versehen; Wasser-Bäche mit klaren und stillen Strömen; lustige *Prospecte;* wohlgeordnete *Couleuren,* nebst einer angenehmen Lasurblauen Lufft, so einige trübe Wolcken führt; nicht weniger, zierliche *Fontainen,* prächtige Häuser und Palläste, welche nach der Bau-Ordnung verständig ordinirt, und mit schönen *Ornamenten* ausgeziret seynd; Leute mit proportionirten Gestalten und Gliedmassen, von lieblichen Wirckungen, auch über dieses ein jedes nach seiner Eigenschafft *colorirt* und bekleidet; Kühe, Schafe und andere gefütterte Thiere: alle diese erstgemeldte Dinge können mit Recht den Namen mahlerisch führen.

Herentgegen, ein Stück voll ungestalter Bäume, deren Laub und Aeste sich wüst und unschicklich von Osten nach Westen von einander spreitzen; krumme, alte und gespaltete Stämme, mit vielen Knorren und Löchern bewachsen; ungleiche und abgeschnittene Gründe ohne Wege; scharffe Hügel und ungemein-hohe Berge, die den *Prospect* ausfüllen; rauhe oder verfallene Gebäude, davon die Stücke und Trümmer unordentlich und über dem Hauffen liegen; morastige Wasser-Bäche; eine Lufft voll schwartzer Wolcken; das Feld mit magern Thieren und ungeschickten Landläuffern, oder einem Hauffen wilder Leute staffiret etc. kan unmöglich vor eine schöne Landschafft angenommen werden.«

[4]) Werner Fite, Art, *Industry and Science. Psychol. Review*, 1901, VIII, 128—144.

[5]) Wilhelm von Scholz, Gedanken zum Drama, 1905. Von älteren Werken ist namentlich Volkelts Ästhetik des Tragischen zu Rate zu ziehen. Einige Reflexionen in meinen Ausführungen sind durch die Schriften von Paul Mongré angeregt.

[6]) Früher hielt man allerdings daran fest, daß die Künste nicht mit gleicher Leichtigkeit dem Häßlichen Raum gönnen. Adam Smith z. B. meinte: »*The picture of a very ugly and deformed man such as Aesop or Scarron might not make a disagreeable piece of furniture. The statue certainly would. Even a vulgar ordinary man or woman, engaged in a vulgar ordinary action, like what we see with so much pleasure in the pictures of Rembrandt, would be to mean a subject for statuary.*« *The Works of Adam Smith,* 1811, V, 250.

[7]) Vgl. Th. Lipps, Komik und Humor, 1898 und Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten, 1905.

[8]) Heymans, Ästhetische Untersuchungen im Anschluß an die Lippssche Theorie des Komischen. Zeitschrift für Psychologie, 1896, Bd. XI, S. 351.

[9]) Andere Beispiele und ähnliche Erwägungen bei H. Bergson, *Le Rire,* 1900, und A. Penjon, *Le rire et la liberté. Revue philosophique,* 1893, Nr. VIII, S. 113—140.

[10]) Vortreffliches darüber in Richard M. Meyers Abhandlung über den Namenwitz. Neue Jahrbücher, 1903, XI, 2, S. 122 ff.

[11]) Ich mache auf die nützliche Untersuchung von Emil Fichte, Osterprogramm des Berliner Klostergymnasiums 1892, aufmerksam.

ZWEITER HAUPTTEIL.

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT.

I. Das Schaffen des Künstlers.

1. Zeitverlauf und Gesamtcharakter.

Kunst ist nicht Reinkultur des Schönen. Der Naturalismus der Schönheit, so geschmackvoll und angenehm er sein kann, bleibt ebenso wie der Naturalismus der Häßlichkeit vor den Toren der Kunst. Kunst entsteht durch keine Verdichtung des Ästhetischen. Diese unschuldige Wahrheit, leider von den treuesten und empfindlichsten Seelen verurteilt, ist nunmehr aus dem Wesen des Künstlers, der Entstehung, Beschaffenheit und Wirkung der Kunst zu rechtfertigen. Wir beginnen unseren Weg mit der Untersuchung des künstlerischen Schaffens, weil das Dasein einer solchen Tätigkeit nicht nur die Kunst ermöglicht, sondern auch an sich selbst, als unterschieden vom ästhetischen Leben, zuerst die Aufmerksamkeit erheischt. Niemand kann leugnen, daß (neben Formensinn und Geschmack) an der Erzeugung von Kunstwerken Geist, Gefühl, Gewissenhaftigkeit und andere Persönlichkeitselemente beteiligt sind. Der ästhetische Geschmack allein taugt nicht als Gradmesser für die Höhe des Künstlertums: während Liebhaber und Kunstrichter den feinsten Geschmack entwickeln können, haben so große Künstler wie Grabbe und Böcklin gelegentlich eine groteske Geschmacklosigkeit zu Tage gelegt. Die Freude des Sehens und das Glück des Vergessens eignen freilich auch dem Künstler, aber Drang nach Wahrheit und Nützlichkeit fehlen deshalb nicht. Und wir, die wir ein Kunstwerk genießen, erfreuen uns an der Eigenart des Schöpfers, an seinem sichtbaren Sieg über die Sprödigkeit des Stoffes, an der Treffsicherheit, mit der er in den Herzpunkt der Wirklichkeiten dringt, an der Fülle und Lebendigkeit des Gehaltes, mit einem Wort: an Qualitäten, die bei der Erforschung des Ästhetischen ganz außer acht bleiben konnten.

Der Vorgang des künstlerischen Schaffens verläuft zeitlich derart, daß die wissenschaftliche Abstraktion mehrere Phasen voneinander abheben darf. Die erste bezeichnen wir mit einem Worte Eduard v. Hartmanns [1]) als produktive Stimmung. Meist überfällt diese Stimmung den Künstler, ohne daß er sie aufgesucht hätte: zu jeder Stunde, an jedem Orte kann sie eintreten. Nicht als beglückender Gast pflegt

sie zu nahen, sondern schwer und unvermutet wirft sie sich auf die Seele — »Wie Tränen, die uns plötzlich kommen, so kommen plötzlich auch die Lieder«. Die Analyse findet nicht viel. Sie entdeckt wohl irgendwelche unbestimmten Sinnesvorstellungen, doch ohne Zusammenhang mit dem späteren Werk. Häufig gehören diese Vorstellungen einer anderen Sphäre an als der des fertigen Gebildes, und vielleicht sind die nicht seltenen Irrtümer der Künstler über das Gebiet, auf dem ihre Stärke liegt, zurückzuführen auf eine solche sinnliche Ersatztätigkeit. Wenn einem Musiker keine Melodien auftauchen, sondern Verse sich bilden, oder wenn ein Maler in dieser Stimmung nicht Farben sieht, sondern Klänge hört, so kann man begreifen, daß sie ihrer eigensten Bestimmung nach sich für etwas anderes halten, als was sie äußerlich und in Wahrheit sind.

Im Ganzen angesehen ist diese Vorbereitung vor der Schöpfung ein Wogen von Gefühlen und Leidenschaften. Im Innern der Seele kämpfen Kräfte miteinander; das Werk befindet sich noch im Zustande vor der Geburt. Der Schaffende fühlt die Verfassung des Bewußtseins ähnlich so, wie der vor einer sittlichen Entscheidung Stehende die seinige. Es ist ein unbestimmtes Hin und Her, das bis zu physischem Schmerz sich steigern kann. Verwirrung und Unordnung unterscheiden den geistigen Zustand des künstlerischen Menschen von dem des instinktmäßig handelnden. Die früher so gewöhnliche Vergleichung mit dem Instinkt ist meines Erachtens nicht nur nutzlos, sondern auch verkehrt. Nutzlos ist sie, weil sie etwas schwer Verständliches auf etwas noch schwerer Begreifliches zurückführt; und sie versieht es darin, daß der Instinkt mit unbedingter Sicherheit, aber auch mit großer Gleichförmigkeit arbeitet. In dem Frühstadium der künstlerischen Produktion hingegen ist alles unsicher und ungleich. Die Qual dieser Stimmung steigert sich durch die Angst, ob wohl irgend etwas Brauchbares aus der Verwirrung entstehen möge. Selbst der Künstler, der schon oft von ähnlichen Erregungen durchschüttelt worden ist, zweifelt immer wieder von neuem, ob aus dem Chaos etwas sich formen werde. Tröstlich ist ihm indessen jenes Gefühl der Erwartung, das ihn nie getäuscht hat. Schon vernimmt er von der Ferne leise Stimmen, doch den Sinn ihrer Reden kann er noch nicht ergründen. Er hört noch nicht die bestimmte Melodie, er faßt noch nicht völlig den Farben- und Formenzusammenhang. Aber in leisen Anzeichen erblickt er eine Verheißung. Es kommt vor, daß ein Traum die Lösung dieser Spannung bringt, daß beim Erwachen plötzlich alles klar vor der Seele steht und eilends festgelegt werden muß.

Dieser ganze ungeheure Aufruhr des Organismus erinnert an die

geschlechtliche Erregung. Deswegen hat man die künstlerischen Fähigkeiten als eine Ausstrahlung und Verselbständigung des geschlechtlichen Erethismus aufgefaßt und sie mit dem Kultus der sogenannten phallischen Religionen in Beziehung gebracht. An diesem Punkte unserer Erörterung handelt es sich jedoch lediglich um die Tatsache, daß eine Verzückung als Vorläufer der künstlerischen Leistung und auch der Zeugung auftritt. Auch insofern scheint die Vergleichung richtig, als der endlich geglückten Gestaltung ein Zeitraum innerer Leere und Erschöpftheit folgt. Wenn das Begattungsbedürfnis drängt, erhalten alle Wahrnehmungen eine besondere Farbe. Der Mensch beachtet das Schwellen und Befruchten in der Natur, er lauscht dem sehnsüchtig werbenden Gesang der Vögel, und alles, was an Erinnerungen und Zukunftsträumen in der Seele ruht, das stürmt empor. Hernach ist der seelische Zustand wie umgetauscht. Die Vorstellungen, die uns keine ruhige Minute gönnten, fallen jetzt fort, und wenn wir uns bemühen, sie wiederzuerwecken, so sehen sie grau und gleichgültig aus. Was vorher bis zum Wahnsinn quälte, ist nun ein schattenhaftes Etwas, das erstaunlich schnell unter die Bewußtseinsschwelle sinkt. Da die Verhältnisse beim künstlerischen Schaffen ganz ähnlich liegen, so kann man sagen, daß die zweite Phase im Schaffensvorgang eine Befreiung von dem darstellt, was allzu stark die Seele erfüllte, vergleichbar der im Frühling eintretenden Lösung von Schneemassen, wenn diese von der Höhe des Berges gewaltig ins Tal rauschen. Indessen der hier zur Betrachtung stehende Vorgang vollzieht sich nicht so plötzlich, sondern zerlegt sich wiederum in mehrere Stufen. Vorerst müssen zwei Auffassungen, die in älteren Beschreibungen der künstlerischen Produktivität herrschen, als fehlerhaft abgewiesen werden. Jene Selbstbefreiung bedeutet noch nicht Mitteilung an andere. Es ist denkbar und vorgekommen, daß der Künstler vor der Veröffentlichung der endlich klar herausgestellten Idee seines Kunstwerkes ängstlich zurückscheut. Wohl gibt es einen Drang, der aus der Einsamkeit zur Mitteilung zwingt; aber er stellt sich später ein, und das Bedürfnis, das in diesem Zeitpunkt auftritt, hat nichts gemeinsam mit dem Verlangen nach Wirkung auf andere. Zweitens ist die Selbstbefreiung etwas, was überhaupt bei geistigem Arbeiten sich findet und nicht auf künstlerisches Schaffen beschränkt ist. Auch philosophische Gedanken können den Schlaf der Nächte stören und den ganzen Menschen so mitnehmen, daß er erst wieder gesundet, nachdem sie in ihm reif geworden und zur Klarheit des Begriffs aufgestiegen sind. Die Notwendigkeit des Sichentäußerns ist eine allgemeine. Es scheint, als ob man innerlich nicht eher mit etwas fertig ist, als bis man es aus der Haft des Bewußtseins ent-

lassen und ihm feste Form gegeben hat. Das spezifisch Künstlerische ist demnach nicht hierin enthalten, sondern in der besonderen Art des verdeutlichenden Ausdrucks. Die produktive Stimmung verbindet den künstlerisch Schaffenden mit allen, die im höheren Sinne des Wortes geistig tätig sind. Allein die Natur des Gestalteten, das aus dem Vorbereitungsstadium hervorspringt, entscheidet darüber, ob es sich um künstlerisches oder anderes Schaffen handelt.

Wir bezeichnen den Augenblick, in dem der Vorgang konkrete Erscheinungsform gewinnt und sich dadurch als künstlerischen Gestaltungsprozeß bekundet, mit dem überlieferten Ausdruck als Konzeption. Nach den Selbstzeugnissen der Künstler kann die Empfängnis nicht erzwungen, wohl aber gefördert werden, und zwar durch Arbeitsversuche. Merkwürdig genug: die in dieser Zeit vorgenommene Arbeit hat durchschnittlich nicht an den Punkten Erfolg, auf welche die Aufmerksamkeit gerichtet ist, sondern läßt an ganz anderen, unbeachteten Stellen klare Gebilde auftauchen. Indem der Künstler schon jetzt tastet und probiert, glückt es ihm wohl, dies oder jenes einzufangen, doch meist etwas anderes als das Erwartete. Das Schaffen vollzieht sich vorläufig planlos oder, wenn man lieber will: unbewußt. Denn noch hat das Ganze keine Form gefunden. Diese Planlosigkeit ist aber keineswegs unzweckmäßig. Wollte der Künstler in philisterhafter Geringschätzung der Unsicherheit die Arbeitsversuche unterlassen, so würde er in der Mehrzahl der Fälle den Prozeß verlangsamen, ja sogar seine Vollendung in Frage stellen. Die Arbeit dient dazu, solche Gelegenheiten herbeizuschaffen, durch die das bisher Zusammenhanglose zusammenhängend werden kann. Seelische Elemente streben einer bestimmten Gruppierung zu. Nun bedarf es noch einer neuen Erfahrung, damit die verhältnismäßig freie und launenhafte Tätigkeit des Bewußtseins zu einer sicheren Einheit erstarke. Der Brennstoff ist vorbereitet, jetzt muß ein Funke hineinfallen, und zauberhaft plötzlich steht das ausgewachsene Drama vor dem Geiste des Dichters, das Bild vor dem Auge des Malers, die Figur vor dem Auge des Bildhauers, der Melodienzusammenhang vor dem Ohr des Musikers.

Die Vollständigkeit ist freilich eine scheinbare. Sie wäre ebensowenig zu begreifen wie eine Schöpfung aus dem Nichts. In Wahrheit hatte sich alles vorbereitet, und nur der letzte Anstoß kam noch hinzu. Die äußere Tatsache, mit der angeblich die Erfindung beginnt, setzt schon eine bestimmte Verfassung des Geistes als die zu seiner Wirksamkeit nötige Vorbereitung voraus. Storm nannte den Impuls treffend den Perpendikelanstoß und erläuterte ihn an einem eigenen Erlebnis seiner dichterischen Laufbahn. Denn was der Künstler nunmehr zufällig sieht oder hört — Weber gewann ein musikalisches Motiv aus

dem Anblick aufeinandergeschichteter Stühle —, das besagt etwas bloß für dies so besonders vorbereitete Gemüt. Max Halbe hat einmal die Umstände erzählt, unter denen die Konzeption seines Dramas »Jugend« vor sich ging. »Es waren die allergeringfügigsten Umstände, fast ein Nichts, und doch genügte es, um mit einem Schlage das ganze Bild des nachmaligen Dramas lebendig zu machen.« Der Anblick eines Februarhimmels, der ferne, halb winselnde, halb sehnsüchtige Klang eines Leierkastens ließen die Erinnerung an ein neun Jahre zurückliegendes Erlebnis auftauchen, und dies wurde jetzt mit blitzartiger Geschwindigkeit zum dichterischen Ereignis. Offenbar wird eine an Erinnerungen reiche Phantasie geeigneter sein, aus kleinsten Anregungen Nutzen zu ziehen, als eine, die wenig Stoff zur Verfügung hat. Undeutliche Entwickelungen streben nach ihrer Vollendung und finden sie durch eine in jedem anderen Fall gleichgültige Gelegenheit. So wiederholt sich im Individuum, was in der Geschichte der Menschheit sich abspielt. Die Entwickelung einer Kunst und ihr gegenwärtiger Zustand sind die unbestimmte und unvollständige Organisation; der große Künstler, der dann auftritt und eine neue Epoche begründet, gleicht dem Perpendikelanstoß, der das Vorhandene in fruchtbare Bewegung setzt.

Übrigens kann auch jetzt der Künstler noch nicht mit unbedingter Sicherheit sagen, was aus seinem Werk werden wird. Es kommt darauf an, was im weiteren Verlauf innerlich aus anderen Motiven und zu anderen Zwecken wach wird, und was von außen noch dazustößt. Denn es treten ja immer neue Hilfskonzeptionen auf. Wir werden zwar den weiteren Verlauf des Schaffens so schildern, als sei er nur ein Ausführen; aber es ist ein — allerdings begreiflicher — Irrtum, wenn schaffende Künstler behaupten, ein ganzes großes Werk von Anfang an genau so vor sich gesehen zu haben, wie es später wurde. In Wahrheit bleiben viele Wege offen, die von dem gefundenen Ausgangspunkte weiterführen. Infolgedessen kann es vorkommen, daß die ursprüngliche Idee sich mehr oder weniger ändert, ja manchmal in ihr Gegenteil umschlägt. Irgend ein frisches Moment drängt sich so vor, daß die alte Einheit zersprengt und eine neue gebildet wird; oder der erste Plan bleibt, aber spätere Konzeptionen wachsen sich zu eigenen Lebewesen aus. So entstehen die Episoden im Kunstwerk, die Doppelhandlungen, die Abschweifungen und vor allem die so häufigen Längen. Schließlich kann es auch geschehen, daß Anarchie eintritt und das Werk überhaupt nicht zu Ende kommt [2]).

Auf die Empfängnis folgt beim regelmäßigen Verlauf die Skizze, d. h. jene setzt sich in etwas Äußeres um; ja in vielen Fällen erwächst überhaupt erst an der Skizze die Konzeption. Manche künstlerische

Naturen schöpfen aus dem äußeren Anblick alle Lebenskraft für den entstehenden Organismus. Der Musiker, der am Klavier die Themen zu formen versucht, wird durch den wirklichen Klang zu neuen Gestaltungen veranlaßt. Indem der Maler eine Skizze hinwirft, belehren ihn die Linien. Der Dichter fühlt plötzlich die Gedanken sich losringen, wenn Worte vor ihm auf dem Papier stehen. Man legt sich das Verhältnis gewöhnlich dahin zurecht, daß die fertige Komposition in der Skizze nur festgehalten zu werden brauche. Allein bei vielen, wenngleich nicht bei allen Künstlern hat die Skizze doch noch den Wert, daß sie auf das innerlich Geschaute zurückwirkt. Dies Zusammentreffen der schöpferischen Kraft mit einer Anregung, die von der Skizze ausgeht, wird meist als freudvoll empfunden: in solchen Stunden gewährt das künstlerische Schaffen den reinsten und stärksten Genuß. Wenn subjektiv Vorgestelltes und objektiv Dargestelltes sich nähern, so entzünden sich Machtgefühl und Bewußtsein der Leistung. Der unvergleichliche Kunsterforscher Friedrich Hebbel hat einmal dieselbe Erkenntnis ausgesprochen: »Die Begeisterung, die ein Künstler für seine Ideale hegt, kann er nur dadurch beweisen, daß er sie mit allen ihm und der Kunst zu Gebote stehenden Mitteln zu verleiblichen sucht; dadurch, daß jemand verzückt in die Wolken schaut und ausruft: welch eine Göttin erblick' ich! kommt keine Göttin auf die Leinwand. Ja, es ist nicht einmal wahr, daß er selbst eine sieht, er erobert sie sich erst durchs Malen, er würde in seinem ganzen Leben nicht zum Pinsel greifen, wenn sie vor ihm schon alle Schleier abgelegt hätte« (Werke X, 175). Mit dem Wort: der Maler erobert sich seine Göttin erst durchs Malen, wird eine Grundeigentümlichkeit des höheren geistigen Lebens berührt: die Abhängigkeit der Schöpfung von der Äußerung. Wenn eine alte, aus der Schule stammende Regel verlangt, der Mensch solle erst fertig gedacht haben, ehe er spreche oder schreibe, so verlangt sie etwas gewissen Naturen oft schlechtweg Unmögliches. Die Gestaltung des Gedankens wird durch den Ausdruck im Sprechen oder Schreiben zum mindesten gefördert, manchmal überhaupt erst ermöglicht. Man versuche, durch bloßes Hinblicken einen fein gegliederten Gegenstand in seinen Einzelheiten aufzufassen — es gelingt nur zur Hälfte; erst indem man ihn zeichnet, sieht man ihn wahrhaft. So lernen wir alle, indem wir lehren, so beginnen wir zu zweifeln, indem wir kühn behaupten, so erkennt der Dichter eine Seele, indem er sie schafft. Die scheinbar selbstverständliche Aufeinanderfolge von Erkennen als dem Früheren und Darstellen als dem Späteren ist keineswegs immer die tatsächliche, sondern beide Funktionen fließen zeitlich ineinander über und können ihre Plätze tauschen.

Bei Kunstwerken kleinsten Umfanges mag mit der Skizze der

Schaffensvorgang erledigt sein, weil hier die Skizze etwas Fertiges bedeuten kann, d. h. etwas, was einer Verbesserung weder fähig noch bedürftig und der endgültige Extrakt des Künstlertums ist. Bei größeren Werken aber folgt die Ausführung oder besser: die innere Durchführung. Das Gesamtbild steht jetzt vor dem Geist des Schaffenden. Jede Linie, die er aufs Papier wirft, jede musikalische Phrase, die er erfindet, jede dramatische Szene, die er niederschreibt, sie sind ein Teil des schon vorhandenen Ganzen; aus dem Verhältnis zum Ganzen erhalten sie ihr Gepräge. Fortwährend wird das neu Entstehende mit dem Zielpunkt verglichen. Diese Durchführungsarbeit, so gern sie von schwärmerischen Ästhetikern als nebensächlich abgetan wird, ist dennoch dermaßen wesentlich, daß gerade an ihr die Größe des Künstlers offenbar wird. Talente, denen »Erleuchtungen« beschieden sind, finden sich nicht allzu selten. Namentlich in der Jugend stellen produktive Stimmung, ja auch diese und jene glänzende Konzeption sich leidlich oft ein. Aber damit ist noch kein Kunstwerk gegeben. Es heißt nun verwirklichen, was bisher in der Phantasie schwebte, und zwar mit gewissenhaftem handwerklichen Können. In den Lebensbeschreibungen aller großen Künstler sind tausend Züge überliefert, aus denen die Notwendigkeit einer solchen unablässigen Arbeit hervorgeht. Jeder hat es an sich erfahren, daß er sich in Zucht nehmen muß, wenn überhaupt etwas zu stande kommen soll; er darf nicht auf die Augenblicke warten, in denen er gut gestimmt ist, sondern er muß sie herbeiführen, ohne Rücksicht auf Widerstände der Umgebung und des Objektes.

Mit dem alten Glauben, daß die Künstler durch sogenannte Inspiration schafften — als ob sie plötzlich wie durch einen Akt göttlicher Gnade das fertige Werk in sich vorfänden — verbindet sich die Vorstellung, die in Lessings Wort ihren packendsten Ausdruck gefunden hat: »Raffael ohne Hände«. Nach diesem verhängnisvollen ästhetischen Dogma ist in dem durch Erleuchtung gewonnenen inneren Bild das eigentliche Kunstwerk enthalten. Alles, was vorausgeht und nachfolgt, wird in der noch heute volkstümlichen Auffassung vernachlässigt, und damit nicht nur die Technik mißachtet, sondern auch jede psychologische Erklärung zu nichte gemacht. Es unterliegt aber keinem Zweifel, daß die schöpferische Einbildungskraft allein wenig ausrichten würde, wenn nicht der ordnende und leitende Verstand hinzuträte. Der Künstler muß jede bezeichnende Nuance, die auftaucht, sofort festhalten und an den rechten Platz stellen. Die Notizbücher der Dichter und Musiker und die Skizzenbücher der Maler sind der Beweis für diese Annahme. Freilich wirkt etwas Unbewußtes oder besser wohl Unterbewußtes im künstlerischen Schaffen: Die Ideen arbeiten

gleichsam auf eigene Kosten und ohne fortgesetzt das Bewußtsein zu belästigen. Aber von Zeit zu Zeit muß der Künstler nachsehen, wie weit sie gediehen sind, um den Zeitpunkt richtig zu fassen, an dem sie gerade reif werden. Eine höchst geschärfte Urteilskraft gehört dazu, um aus allem dem, was inzwischen an Bildern, Worten, Vergleichungen, Melodienstückchen, Formzusammenhängen sich gesammelt hat, das Gute und Verwertbare herauszufinden und das andere rechtzeitig abzustoßen, damit es die weitere Arbeit nicht hindert. Außer ihrer besonderen Begabung brauchen die Künstler die weitere Fähigkeit, aus ihr den größten Nutzen zu ziehen; und darin versehen es die meisten. Das Talent würde schon ausreichen, wenn nur mehr Ernst in seiner Ausnutzung vorhanden wäre. So mancher Künstler, der nie fertig wird und innerlich nicht vorwärts kommt, will nicht zugeben, wie nachlässig er seine Gaben verwendet. Aber beobachtet man ihn, so merkt man, daß er die besten Einfälle verpuffen läßt, sie nicht zusammenhalten kann und die Anstrengung der ordnenden Arbeit scheut. Die Einfälle allein machen es nicht. Ein kurzer melodischer Zusammenhang mag sehr schön sein; aber sechs Takte bilden noch kein Kunstwerk. Aphorismen haben Glanz und Wert in sich; allein auch mehrere Dutzend davon, wenn sie nicht innerlich zusammenhangen, bilden noch kein System. Der motivische Stoff großer Künstler kann sehr gering sein; ihre Kraft wurzelt darin, daß sie das freiwillige und von starken Gefühlen begleitete Spiel überwachen und durch das Zusammenwirken von Willen und Verstand zu ernsthafter Leistung steigern.

Der soeben geschilderte Vorgang läßt sich auf allen Gebieten geistiger Tätigkeit beobachten. Er mußte nur deshalb betont werden, weil die Künstler oft weich geartet und mehr als andere Menschen der Versuchung ausgesetzt sind, sich mit freiem Phantasieren zu begnügen. Hat ihnen ja die Ästhetik seit alters eingeredet, daß sie besonders begnadete Wesen seien, denen von selbst alles zuströmen müsse. In Wahrheit liegt ihre Begabung teils in dem Auftreten von produktiven Stimmungen und Konzeptionen, teils in der verhältnismäßigen Leichtigkeit und Schnelligkeit, mit der die innere Durchführung von statten geht. Doch überhebt Talent niemand der Arbeit. Ich habe schon angedeutet, daß mit »Widerständen des Objekts« zu kämpfen ist. Dies Objekt nämlich führt, kaum daß es da ist, sein eigenes Leben und zeigt sich oft stärker als sein Schöpfer; es zwingt ihn dorthin, wohin es selber will. Bücher haben nicht nur ihre Schicksale, sondern auch ihre persönlichen Charaktere; die Folge der Kapitel z. B. scheint der Bestimmung des Urhebers fast so entzogen, wie die Folge von Mädchen und Knaben der Entscheidung des Vaters. Durch solche unabhängige

Eigenart geraten gelegentlich die reifenden Kunstwerke in Widerstreit mit dem Künstler, erlangen keine rechte Einheit und bleiben dunkel. Wieviel Mut gehört dazu, ein großes Kunstwerk auszuführen! Wieviel echte Leidenschaft muß vorhanden sein, um immer von neuem nach der endgültigen Leistung zu streben, jener Leistung, die gleich dem Aristotelischen Gotte den Zielpunkt der Weltbewegung bedeutet oder gleich Hegels absolutem Geist die Erlösung für die sich aufwärts ringende Vernunft des Künstlers darstellt!

Wir hätten endlich von der Objektivierung zu sprechen. Aber ihre Erörterung gehört in die spezielle Kunstwissenschaft, da sie verschiedentlich vollzogen wird, je nach der Kunstgattung. Deshalb sei lediglich angemerkt, daß die Musik eine Ausnahmestellung einnimmt. Während jedes literarische Werk mit der Niederschrift fertig ist — über das Drama werden wir uns später verständigen — und die Erzeugnisse der bildenden Kunst gleichfalls mit ihrer Fixierung vollendet sind, gibt der Musiker in seiner Partitur doch nicht viel mehr als eine Anweisung. Er bedarf der Ausführenden, damit das wirkliche Kunstwerk entstehe. Die Noten verhalten sich zur Musik anders als die Buchstaben zur Poesie. —

Im Gesamtcharakter des künstlerischen Schaffens liegen einige Züge, die in unserer Übersicht noch nicht genügend hervortraten. Zunächst das Verhältnis zur Wirklichkeit. Ein reiches Erleben bildet die Grundlage für alle Leistungen des Künstlers. Darunter verstehen wir nicht jene quantitative Ausdehnung, die etwa durch Reisen bezeichnet wird: diese äußerliche Methode, Menschenkenntnis zu erwerben, hat nichts gemein mit der Art des Künstlers, der vom stillen Winkel aus genug des Mannigfaltigen erspähen kann. Vor allem lebt ja in ihm selber eine Wunderwelt der Gestalten. Seine hervorragendsten Abenteuer sind einfach seine Werke. Aber auch qualitativ unterscheidet sich die künstlerische Lebenserfahrung von dem, was gewöhnlich so genannt wird. Sie ist kein eigentliches Beobachten, sondern viel unwillkürlicher, ein instinktives Sehen und Erinnern. Beobachtungsgabe im Sinne aufmerksamen und absichtsvollen Hinblickens dürfte für den Arzt oder den Kriminalbeamten wichtiger sein als für den Künstler. Erwägen wir doch folgendes. Die Beobachtung der Natur ist bei den primitiven Menschen aufs erstaunlichste ausgebildet, ohne daß sie ihre Umgebung in gleicher Intensität künstlerisch aufzufassen verstünden; erst wenn der Mensch sich von der Natur abwendet, kann er sie im ästhetischen Sinne beherrschen; nicht aus der Arbeit an dem Gegebenen, sondern aus den Mußestunden werden die künstlerischen Einsichten geboren. Es begegnet uns wohl, daß wir, auf einer Hochtour in Lebensgefahr geraten, alle noch so gleichgültigen Eindrücke unbewußt

aufnehmen und festhalten, oder daß wir, ganz in einen Schmerz versunken, die geringsten Kleinigkeiten sehen und uns einprägen. Diese Vorgänge stehen der besonderen Wahrnehmungsfähigkeit des Dichters näher als alles absichtliche Beobachten, das auf bestimmte Ziele gerichtet ist. Gerade weil der Dichter nicht unter bestimmten Voraussetzungen und nicht zu bestimmten Zwecken hinsieht oder hinhört, bleibt ein unverfälschter und ganzer Eindruck zurück, der späterhin beliebig verwertet werden kann. Taine sagt einmal von Shakspere: »*il pensait par blocs, et nous pensons par morceaux*«. Das bedeutet, daß jedes sogenannte Beobachten die Gegenstände verändert und zerstückelt, während sie in die Seele des absichtslos erlebenden Künstlers in Vollständigkeit eintreten. Es bedeutet ferner, daß die künstlerische Konzeption durch Geburtsrecht ein Einklang von Wahrnehmen und Fühlen ist und daß sie sich nur frei zu bekennen braucht, um gleichzeitig zu den Sinnen und zu den Sympathien der Menschen zu sprechen.

Sobald nun das eigentliche Schaffen, d. h. das Umformen des Erlebten beginnt, erweist sich die Vollständigkeit des Erinnerungsbildes als besonders wertvoll. Denn infolge dieser Totalität kann jede beliebige Einordnung und Umbildung vorgenommen werden; bald dieser bald jener Bestandteil springt zuerst heraus, erscheint als der wesentliche Zug. Eine verhältnismäßig geringe Anzahl solcher Erfahrungen enthält daher einen unendlich reichen Stoff, in dem jede Einzelheit Beziehungen zu den anderen Einzelheiten hat. Gleichwie die erste Linie, die der Zeichner sicher aufsetzt, Sinn und Berechtigung nur aus dem unsichtbaren Vorstellungszusammenhang im Künstler erhält, so fällt der erste Charakterzug, den der Dichter vorstellt und verwendet, in ein Gesamtbild oder in eine »innere Form«. Das spezifisch Künstlerische ist kein Kombinieren, Komponieren, Kalkulieren. Dergleichen darf nicht fehlen, gehört aber im Grunde genommen unter die wissenschaftlichen Verfahrungsweisen [3]). Wir können uns (mit J. Milsand) einen Maler denken, der eine tüchtige Leistung zu stande bringt, indem er eine ihm gestellte Aufgabe durch Hervorsuchen geeigneter Erfahrungen aus dem angesammelten Vorstellungsstoff zu lösen versucht. Er zeichnet einen Baum mit der Absicht, ihm eine gefällige Form zu geben; nachdem er den einen Ast konstruiert hat, schafft er ihm ein Gegengewicht durch einen zweiten, bildet aber diesen mit Überlegung anders als den ersten, auf daß Abwechslung hineinkomme u. s. f. Indessen, so arbeitet die rein künstlerische Einbildungskraft niemals. Für sie ist das Ganze früher als die Teile, sie schafft mit einem Schlage, sie setzt ein organisches Ganze in die Welt, aus dem erst allmählich die Glieder heraustreten. Die Übereinstimmung

der Teile entsteht nicht durch Urteil und Vergleichung, sondern sie ist vorher da, sie macht alle Unvollkommenheiten im einzelnen verzeihlich, weil sie sich gegenseitig aufheben kraft der lebendigen Einheit, in der sie alle beschlossen sind. Es ist mehr als ein Metapher, wenn man von der Geburt eines Kunstwerkes spricht. Oder um eine näher liegende Analogie zu gebrauchen: der Vorgang gleicht dem Vorgang des Sprechens. Wenn ich einen Satz beginne, so schwebt mir der Gedanke im ganzen vor, aber von den einzelnen Worten weiß ich noch nichts, denn sie entfalten sich erst während des Redens und klären mich selber wie den Hörer über die inhaltlichen Bestandteile des Gedankens auf. Wäre es anders, wäre das Sprechen ein bewußtes Aneinandersetzen von vorherbedachten Einzelworten, so würde kaum je ein Satz abgerundet und beendet werden. Die Bedeutung der Sprachgewalt für den Dichter erweist sich auch durch diese Ähnlichkeit des Sprechens mit dem Prozeß des künstlerischen Schaffens. Die Sicherheit, mit der die Seele in beiden Fällen ein vorher ungeahntes Ende erreicht, wurzelt in dem Umstand, daß es sich sozusagen um eine Bemühung zur Selbsterkenntnis handelt.

Diese Einsicht trägt noch eine andere Folgerung in sich. Wenn eine Gesamtvorstellung sich in einen von Worten getragenen Vorstellungsverlauf auseinanderlegt, so ist klar, daß dieser Verlauf sich mit den zeitlichen Folgen oder räumlichen Elementen im Objekt nicht zu decken braucht. Die rationalisierende Klarlegung der Zusammengesetztheit in einem chemischen Körper ist kein Spiegelbild der in ihm enthaltenen Verbindungen oder an ihm auftretenden Erscheinungen; die Worte haben keine Ähnlichkeit mit den wirklichen Elementen; sondern die in uns sich entwickelnde Begriffswelt bedeutet eine Umformung des Gegebenen. Mit der künstlerischen Darstellung von Stimmungen, Begebenheiten, Charakteren steht es nicht anders. Sie ist ein allmähliches Entwickeln einer Totalanschauung, ein rein innerlicher Prozeß, dessen einzelne Glieder und Verbindungsgesetze unabhängig vom Außen sind. Die intensive, nach Verdeutlichung drängende Seelenenergie entzündet sich an einem Gegenstand; unter dem Anschein einer getreu wiedergegegebenen Wirklichkeit entfaltet sich ein aus intimstem Selbstgenuß hervorgegangenes Phantasiegebilde. An der Tatsache, daß dies Gebilde zunächst nichts mit der Außenwelt zu tun hat, braucht seine anschauliche Beschaffenheit nicht irre zu machen; denn erstens ist diese Sinnlichkeit eine andere als die der Natur, und zweitens sind Wahrnehmungen und die ihnen entsprechenden Erinnerungsvorstellungen nicht nur Zeichen für ein Außen, sondern auch Symbole für ein Innen. Wo ein Modell echt künstlerisch verwertet wird, da ist es

lediglich das Mittel, an dem eine seelische Tatsache zum Ausdruck gelangt; dieser Satz gilt von der Poesie nicht minder als von der Malerei. Jede Schöpfung, die Gegenständen der Wirklichkeit ähnlich ist, erscheint unserer Ästhetik als Nachbildung, während wir doch von der Musik her wissen sollten, daß der künstlerische Vorgang ebenso sehr Umsetzung eines Seelischen in ein Körperliches ist. Das Seiende hat für den Künstler den Wert, ihn zu wecken, sobald es mit dem innerlich Vorbereiteten zusammenstößt; es ist ein Mittel, freilich ein fast allen Künsten unentbehrliches und durchweg bedeutsames.

2. Die Unterschiede der Anlagen.

Die Erörterung der künstlerischen Anlagen hat mit einem Wortgebrauch zu kämpfen, der unter verschiedenen Schwankungen seit einigen hundert Jahren besteht. Die Sprache, auch die der Ästhetiker, neigt dazu, den Künstler als Genie zu bezeichnen. Darin liegt teils eine übermäßig gesteigerte Wertschätzung des Künstlers, teils eine Vernachlässigung der ihm eigentümlichen Fähigkeiten. Genie bekundet sich auf allen Gebieten geistiger Tätigkeit und zeigt überall die gleichen Charakterzüge; die Formen des Genies aber wechseln nach den Gegenständen, an denen es sich offenbart.

Mit Genie bezeichnen wir eine überragende geistige Kraft. Während das Talent mit Leichtigkeit vollbringt, wozu die minder Begabten großer Anstrengung bedürfen, schafft das Genie etwas, was die anderen, auch die Besten unter ihnen, niemals leisten könnten. Es beherrscht, sozusagen, noch eine Oktave mehr, als wir auf unserer seelischen Klaviatur besitzen. Das gewöhnliche Arbeiten in Wissenschaft und Kunst geht langsam und sicher eine Linie entlang. Die Arbeit des Genies aber ist dreidimensional, zieht immerfort Kräfte von rechts und links, strahlt aus nach oben und unten. Im Genie ist sozusagen die Fähigkeit des Körpers, alles auf ihn Einströmende sich anzupassen und zu organisieren, bis zur höchsten Vollkommenheit gelangt. Wirklich große Geister besitzen eine gewisse Allgegenwart, indem sie über eine Weite der Kenntnisse, einen Umkreis des Erfaßten und eine Sicherheit des Urteils verfügen, die den anderen fehlt. Insbesondere haben sie Ursprünglichkeit. Es gibt eine geistige Veranlagung, die an die Erlebnisse, an Natur- und Geistestatsachen anknüpft, und eine andere, die aus der Kulturverarbeitung dieser Tatsachen ihre Anregung schöpft. So in der Wissenschaft. Die unmittelbaren Talente gewinnen ihre Einsichten aus der Berührung mit der Wirklichkeit, die mittelbaren, indem sie an den Vorgänger, an den Stand der Probleme inner-

halb der Forschung anknüpfen. So in der Kunst. Die einen schaffen aus Natur und Leben heraus, die anderen durch ältere Meister bedingt in einer Fortbildung ihrer Formensprache oder in bewußtem Gegensatz dazu. Jene können auch im Urzustande, diese nur auf einer bestimmten Kulturstufe gedacht werden. Jene sagen wohl gleichfalls Altes, aber sie sagen es, ohne es zu wissen, als neu gefunden, von sich aus; diese sagen es, indem sie wiederholen. Entscheidend ist für das Genie die direkte Berührung mit der Wirklichkeit und die doppelte Gabe, ohne Zögern sich des Mittelpunkts einer Sache zu bemächtigen und ohne viel Geschäftigkeit aus dem beherrschenden Eindruck etwas Großes zu gestalten. Das Genie schwirrt wie ein Vogel aus, greift sich aus der Fülle des Lebens ein Brosam und eilt dann damit in das stille Nest, um es langsam zu verzehren.

Eine fernere Abgrenzung ist notwendig. Wir sprechen jetzt nur von den schaffenden Künstlern. Wie verhält es sich nun mit den sogenannten reproduzierenden Künstlern? Auch hier besteht eine sprachliche Schwierigkeit. Während wir vorhin davon ausgingen, daß die ältere Ästhetik das Künstlertum mit Genie gleichsetzt, müssen wir jetzt daran denken, daß in der gewöhnlichen Redeweise meist nur die Reproduzierenden — die Schauspieler und Sänger, die Geiger und Pianisten — Künstler genannt werden. Was sie brauchen, ist ein Doppeltes. Einmal die feinste Empfänglichkeit für die Kunstabsicht des ihnen anvertrauten Werkes und alsdann die technische Fähigkeit zur Darbietung. Aber das Schaffen oder, wenn der Ausdruck erlaubt ist, das Erfinden kann ihnen völlig fehlen, ohne daß es irgendwie merklich wird.

Aus Geschmack und Virtuosität allein wird kein Kunstwerk. Das unbeschreibliche Dritte, das hinzukommen muß, sucht man gern in einer Größe der Persönlichkeit. Hierzu wäre zu bemerken, daß eine vielseitige und erfüllte Persönlichkeit in ihrem Kunstschaffen Momente herausbringen wird, an denen Mit- und Nachwelt sich erfreuen. Indessen für den Kunstcharakter des Werkes kommt es nicht auf Persönlichkeit in diesem Sinne an, vielmehr auf die musikalische, malerische und dichterische Sonderpersönlichkeit. Wir wissen doch, daß höchst eigenartige und bedeutende Charaktere der Kunst völlig fern bleiben, und anderseits, daß viele ausgezeichnete produktive Künstler auf die Zeitgenossen keineswegs den Eindruck einer bedeutenden Individualität machen. Dies verstehen wir bei Musikern und Malern sehr wohl. Wenn der ganze Mensch hingenommen wird von einer Seite des Daseins, so kann er nicht nach anderen Seiten sich ausgeben, oder es bleiben für den Alltag nur die verneinenden Kräfte übrig, zumal alles kleinliche Wesen, das aus der künstlerischen Existenz

verbannt ist. Am eindrucksvollsten und erfreulichsten sind der Regel nach die Dichter, da der von ihnen zu durchdringende Stoff mit der Fülle des Lebens den gleichen Umfang hat. Immerhin gibt es auch unter ihnen viele weiche und zerfließende Naturen von so allgemeiner Erregungsfähigkeit, daß jede Individualität ausgelöscht scheint. In der Liebe zur Welt der Farben und Töne und zu den närrischen Menschenkindern wurzelt das künstlerische Verhalten; die Kunst entsteht aus einem Ergriffensein vom Leben, aus einer unbestimmten Sehnsucht, die schließlich Handhabe und Form findet: sie gleicht der Liebe, die ja zunächst ein ganz allgemeines Verlangen ist und erst nach längerer verborgener Dauer sich auf den einen Menschen sammelt. Künstler können sich im Leben deshalb so schwer bewahren, weil ihre Anlage dahin neigt, sich hinzugeben oder anderes durch sich hindurchtreten zu lassen. Der Schaffende soll alles verstehen; Charakter haben aber heißt mißverstehen. Daher brauchen gerade die echtesten Künstler am nötigsten das Gegengewicht der Selbstbewahrung; wir werden es prüfen, wenn wir die Seelenkenntnis des Künstlers untersuchen.

Die persönliche Note des Kunstwerks bezieht sich demgemäß auf die artistische Sonderpersönlichkeit. Diese allerdings lebt im Kleinsten wie im Größten des Werkes. Swedenborg sagt einmal inmitten einer seltsamen Homöomerienlehre: »Jeder besondere Einfall eines Menschen, jede Gemütsbewegung, ja jeder kleinste Teil seiner Gemütsbewegung ist ein Bild und Ebenbild des Menschen. Ein Geist läßt sich schon aus einem einzigen Gedanken erkennen.« Das ist eine echte Wahrheit. Aus einem einzigen Takt oder mindestens aus einer melodischen Phrase vermag man den Komponisten herauszuhören, wenige Zeilen eines Gedichtes genügen, damit der Urheber erkannt wird. Ein paar Striche, flüchtig hingeworfen, verraten den Zeichner und seine Persönlichkeit. Für den Schmuck der Baptisterientüren in Florenz war 1401 ein Wettbewerb ausgeschrieben; Brunellesco und Ghiberti lieferten gleichwertige Arbeiten, die auf den Tafeln XII und XIII einzusehen sind. »Hier war die Situation, die Zahl der Figuren, das Motiv der Handlung, sogar die Umrahmung der Fläche gegeben. Und doch sind die Werke von einer Gegensätzlichkeit, die geradezu erstaunlich ist, die sich bis in die nebensächlichsten Einzelheiten erstreckt. Alle aber erklären sich aus der Gegensätzlichkeit der beiden Künstlernaturen. In Brunellesco arbeitet ein konstruktiver Sinn, eine harte Energie, ein Wahrheitsfanatismus, in Ghiberti sehen wir — neben aller Gründlichkeit des anatomischen Studiums, neben aller Offenheit des Blickes — eine Hinneigung zu schönen Linien, zu formaler Äußerlichkeit. Daher zeigt Brunellesco den Moment, da Abraham bereits den Hals Isaaks mit dem Opfermesser berührt, zeigt das Zusammenzucken

des Entsetzten und im gleichen Moment den festen Griff des Engels, der das Äußerste verhütet. Ghiberti geht zeitlich nur um eine Sekunde weiter zurück. Das Messer ist noch um Handbreite vom Halse entfernt, der Engel ist nahe, aber noch nicht in Aktion getreten. Infolgedessen kann Isaak noch fragend aufblicken und die ganze Pracht der jungen Glieder in gelassener Ruhe zeigen. Hier sprach die Empfindung des Künstlers das entscheidende Wort. Dem einen war die dramatische Spannung alles, dem anderen die Schönheit des jugendlichen Körpers und die Möglichkeit, im Wohllaut der Linien zu schwelgen.« (Th. Volbehr, Bau und Leben der bildenden Kunst 1905, S. 95/6.) Aber auch in einem anderen Sinne ist Persönlichkeit im Kunstwerk. Die Persönlichkeit, die wir freilich kaum jemals antreffen, jedoch als Ideal uns vorstellen, besteht in der vollkommenen Wechselwirkung ihrer geistigen Teile. Wenn alles Seelische so übereinstimmt, daß die gleiche Richtung in jedem Vorgang sich äußert, so reden wir von einer ausgesprochenen Individualität. Gleicher Art ist ein gutes Kunstwerk. Es zeigt den vollendeten Zusammenhang alles Einzelnen miteinander und die Unterordnung des Besonderen unter das Allgemeine. Und zwar zeigt dies jedes Kunstwerk in seiner Art, welche die Art des Künstlers ist. Daher hat man seit alters ein Kunstwerk einen Mikrokosmos genannt und damit dem Makrokosmos jener göttlichen Persönlichkeit angenähert, die nach pantheistischer Anschauung die umfassende Substanz ist. Denn es ist kein Widerspruch, pantheistisch zu empfinden und zugleich an der Persönlichkeit Gottes festzuhalten. Sofern man nur vermeidet, die göttliche Persönlichkeit nach Art der menschlichen anzusehen, muß man erkennen, daß es keine vollkommenere Einheit und Beziehbarkeit gibt als die in der Welt, daß also das wesentliche Merkmal der Persönlichkeit in ihr enthalten ist. Das Göttliche des Kunstwerkes liegt darin, daß es so umfassend ist wie die ganze Welt und dabei doch persönlich.

Nunmehr ist die Frage nicht länger zu umgehen, wie die künstlerische Eigenart sich zur Überlieferung stellt. Diese Frage bedeutet etwas Verschiedenes für Musiker, bildende Künstler und Dichter. Während der Musiker in einer Welt lebt, in der die Überlieferung ausschließlich mit der eigenen Erfindung wetteifert, haben Maler und Poet außerdem noch mit der Wirklichkeit zu tun. Doch auch sie mit Unterschieden. Die körperliche Wirklichkeit des bildenden Künstlers ist bereits endgültig geformt, Handlungen und Charaktere indessen — die Stoffe des Poeten — verfließen. Bloß dort besitzen sie Geschlossenheit, wo die Sage oder die Geschichte sich ihrer bemächtigt haben. Solche überlieferten Formungen hemmen des schreibenden Künstlers Erfindungskraft keineswegs: sein Künstlertum liegt darin, daß er

wertvolle und zwar teleologisch wertvolle Abänderungen vornimmt. Man mache sich keine übertriebenen Vorstellungen von Originalität. Das verzweifelte Suchen nach neuen und unerhörten Stoffen kennzeichnet das geringe Talent, das außerdem darauf rechnet, die Neugier oder die Sensationslust des Publikums zu entfachen. Weibisches Jammern darüber, daß alles schon verbraucht sei, verrät die Schwäche des Klagenden. Der Fortschritt besteht ja nicht im Herausfinden eines annoch Unerhörten, sondern in der sinnvollen Belebung des Gewohnten. Je vertrauter der Stoff ist, desto größer kann die Kunstgestaltung werden. Jede literargeschichtliche Quellenanalyse, jede musikgeschichtliche Melodienvergleichung, jede kunstgeschichtliche Untersuchung zeigen, in welchem Maße auch die Größten von der Mitgift der Vergangenheit gelebt haben. Künstler sind darin weniger ängstlich als Gelehrte. Diese können sich nicht genug tun in Prioritätsstreitigkeiten und Plagiatzänkereien; jene verhalten sich unbefangener und unbekümmerter. In der Tat ist nicht derjenige der Vater eines künstlerischen Motivs, der es zum ersten Male zufällig benutzt hat, sondern derjenige, der etwas daraus zu machen verstand. Der eine gleicht dem Schiffbrüchigen, der an die Küste eines unbekannten Landes verschlagen wurde, der andere dem zielbewußten Seefahrer, der das Land wahrhaft entdeckte.

Wenn früher gesagt wurde, nicht die guten Einfälle machten den großen Künstler aus, sondern vielmehr die Fähigkeit des systematischen Zusammenschlusses, der Verwertung und des Aufbaus, so übersehen wir jetzt noch besser als vorher die Gründe. In Richard Wagners Briefen an Mathilde Wesendonck (4. Aufl., 1904, S. 189) nennt der Schreibende als eine seiner Eigentümlichkeiten das äußerst empfindliche Gefühl, das ihn »auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist«. Er erzählt, wie dieses Bedürfnis nach Überleitung ihn im Leben und in der Unterhaltung beherrsche. Es ist das Bedürfnis des echten Systematikers, der nicht nur durch Einteilung und Abgrenzung, sondern durch Verflüssigung und Übergänge zu wirken strebt. Wagners Verfahren gleicht dem Hegelschen. Beide Männer haben nichts Unvermitteltes vertragen; sie mußten aus ihrer Natur heraus überall Zusammenhänge herstellen, die den Anschein der wirklichen Folgen erwecken. Man darf ihr Verfahren außerdem auch ein deduktives nennen. Unsere Lehrbücher freilich wissen vom induktiven Künstlertum mehr zu erzählen. Denn dem Geist des modernen Forschers sind diejenigen Begabungen verwandter, die durch Beobachten der gegenübertretenden Wirklichkeit und durch Sammeln von Tatsachen zu Kunstleistungen gelangen. Aber es gibt auch ein von der Erfah-

rung weniger abhängiges Genie. Goethe sagte zu Eckermann, er habe von der Welt noch so gut wie nichts gewußt, als er Götz und Werther schrieb, und doch habe er sie richtig dargestellt; und daran schloß er den prägnanten Satz, man bringe als Dichter sein Weltbild schon mit ins Leben. Balzac besaß das gleiche deduktive Genie wie Cuvier, ja noch mehr, er besaß ein apriorisches Weltbild, das durch die Wirklichkeit nur ergänzt und gesteigert werden konnte. Hieraus wird ferner mit geringer Beugung des Gedankens deutlich, worin wir den Unterschied des sentimentalen und naiven oder — nach Otto Ludwigs Benennung (Ges. Schr. V, 320) — des Ich- und des Sachdichters finden möchten. Der Ichdichter kann eine seelische Wirklichkeit nur so zum Ausdruck bringen, daß er sein beharrendes Subjekt mit zum Ausdruck bringt. Alle von diesen Dichtern geschaffenen Menschen tragen unverkennbare Familienähnlichkeit, Züge der Blutsverwandtschaft, sie sind von ihnen wie von einem Gott nach ihrem Ebenbild geformt. Andere Künstler derselben Gruppe enthüllen mehr noch ihr Komplementärwesen: aus ihren sehnsüchtigen Wünschen erbauen sie sich einen bestimmten Typus und stellen ihn in leichten Abänderungen immer wieder hinaus. Zum Sachdichter dagegen gehört eine Unerschöpflichkeit, kraft deren die anscheinend verschiedensten Figuren zu stande kommen. Während der Ichdichter in seinen beiden Formen im Grunde genommen andere Charaktere nur darstellt, um sich selber zu erkennen, begreift der Sachdichter Menschen, die über ihn selbst hinausgewachsen und zu eigentümlichem Leben gelangt sind. Indessen die Grenze ist fließend, und niemand kann sagen, wo das Geschaffene so weit von der Herrschaft des Eigenseelischen befreit ist, daß man im Ernst von objektiver Dichtung reden möchte. An dem Schwert, mit dem der Poet sich die Welt erobert, hangen stets Tropfen des eigenen Blutes.

Ein fernerer Unterschied liegt in dem Anteil, den die Technik an Leistungen bei den verschiedenen Künsten hat. Früher hat man überhaupt Kunstleistungen nach dem Prinzip der überwundenen Schwierigkeit beurteilt. Künstler war jemand, der etwas kann, ein Mensch von großer Kunstfertigkeit, der Schwierigkeiten anscheinend spielend besiegt. Noch heute werden reproduzierende Künstler vielfach nach diesem Maßstabe gemessen: Pianisten oder Geiger, die haarsträubende Schwierigkeiten elegant nehmen, erringen einen Weltruf. Beim schaffenden Künstler tritt dies Moment gegenwärtig etwas zurück, obgleich es als Unterscheidungsmerkmal gegen das bloß Ästhetische immer seinen Wert behält. Wir haben eingesehen, daß beispielsweise Gedichte nicht nur dazu da sind, um metrische und sprachliche Schwierigkeiten vorzuführen und die Möglichkeit ihrer Überwindung zu zeigen. Wir lassen nicht Dichter miteinander wettdichten, wie wir etwa in

einem Mischmaschkonzert Künstler miteinander wetteifern lassen. Aber nach zwei Seiten hin steht das Prinzip doch noch heute in Ansehen. Improvisierende Maler, die in ein paar Tagen ein Pferd oder eine »Harmonie« auf die Leinwand werfen (wie Fromentin und Whistler) und dann dafür mehrere tausend Mark fordern, werden erstaunt angesehen, weil die leichte und kurze Arbeit kein Verhältnis zum Preis aufweist. Zweitens folgt das Publikum jenem Grundsatz, indem ihm — gegenüber allem Handwerks- und Maschinenmäßigen — die bewußte Überwindung von Schwierigkeiten als ein kennzeichnendes Merkmal von Kunst überhaupt gilt. Deshalb bevorzugen die meisten Menschen die mit der Hand geschaffenen Gewebe oder Verzierungen oder Ausschmückungen vor den mechanisch hervorgebrachten. Sie schätzen es sehr hoch, daß in der Handarbeit die aufgewendete Mühe erkennbar bleibt und eine bewußte Kunstfertigkeit zu Tage tritt, vielleicht sogar ein persönliches Gefühl oder ein individuelles Empfinden, während die Maschinenarbeit schon dadurch verliert, daß sie gleichzeitig ihr Erzeugnis in vielen Exemplaren herstellt. Ein Kunstwerk soll ja immer etwas Einzigartiges, ein Individuum, etwas nie Wiederkehrendes sein. Maschinenarbeit aber, mag sie noch so exakt und noch so geschmackvoll sein, hat stets den Nachteil gleichmäßiger Vielheit. Da hierüber später noch einmal zu sprechen sein wird, so erwähne ich jetzt als Ergänzung zum ersten Punkte, daß Schwierigkeiten und Technik in den verschiedenen Künsten verschiedenes Gewicht haben. Zeichner, Maler, Bildhauer und Baumeister bedürfen einer mühevollen Lehrzeit, um alles das zu lernen, was die unentbehrliche Voraussetzung ihres Kunstschaffens ist. Auch der Musiker muß über die natürliche Veranlagung hinaus sehr vieles durch angestrengtes Studium sich erringen. Beim Dichter dagegen ist die Kunsttechnik nicht so ausgebildet und so wesentlich, daß sie in bestimmter Form und in jahrelanger systematischer Übung erworben werden müßte. In den reproduzierenden Künsten gibt es einen ähnlichen Unterschied. Man vergleiche den Schauspieler mit dem Musiker. Dieser muß unaufhörlich und von früher Jugend an seine Technik schulen, jener kommt mit einem sehr geringen mechanischen Anteil aus.

Doch weiter. Die Besonderheit der voneinander abweichenden künstlerischen Anlagen hat letztlich im allgemein Seelischen ihren Ursprung. Am leichtesten erkennt man beim Architekten, daß die spezifischen Kunstbegabungen nichts völlig Unerhörtes sind. Denn jener Sinn für mechanische Konstruktion, den der Baumeister braucht, ist vielen von uns angeboren oder wenigstens verständlich[4]). Auch die Feinheit der Sinne und die Treue der Erinnerung, die Zeichner und Maler benötigen, liegt keimhaft in jedem Menschen. Aber ihm

fehlt diese Eigentümlichkeit, daß alles, was in den Geist eindringt, den Weg durch die Augen nehmen muß und alles, was aus dem Bewußtseinsinhalt sich klarer gestaltet, unwillkürlich zu Linie und Farbe wird. Böcklin soll einmal gesagt haben: was in einer Malerseele klinge, das verbinde sich mit Form und Farbe und gewinne dadurch die bestimmte Gestalt. Auch ein poetischer Vorgang wird vom Maler sogleich als Bild empfangen, d. h. mit allem Wesentlichen von Form und Farbe, keineswegs wird er nachträglich in eine räumliche Anschauung eingekleidet. Wenn ein Maler und ein Dichter die gleiche Idee zur Ausführung bringen wollen, so hat sie bei diesem nicht die bildmäßige Bestimmtheit, sondern die Richtung auf Mitteilbarkeit durch Worte; beim Maler indessen sind sofort Raumgestaltung und Farbengebung da als die natürliche und unmittelbare Ausdrucksweise der Stimmung. Deshalb beginnt der bildende Künstler zu zeichnen, sobald er seine Hände gebrauchen kann. Wir haben uns Form- und Farbensinn ausgeprägter, das Gedächtnis schärfer und die Hand geschickter vorzustellen, als es bei uns der Fall ist. Nichts Wunderbares läßt sich nachweisen, wofür wir in uns keinen Ansatz finden könnten. Auch wir sehen bei geschlossenen Augen allerhand launische Figuren. Sie wechseln mit äußerster Schnelligkeit. Ihre Formen und ihre Farben können entzückend sein, aber sie haften nicht, und in dem Augenblick, wo wir sie wiedergeben wollen, sind sie uns entschwunden. Der unvollkommen Veranlagte leidet schwer darunter, daß der Weg vom Kopf zur Hand verlegt ist. Was durchlebt er nicht alles und wie wenig davon tritt zu Tage! Oft scheint es ihm, als brauche er nur in seine Seele hineinzugreifen, um die herrlichsten Bilder herauszuholen. Aber in dem Augenblick, wo er die Hand ausstreckt, sind sie dahin. Sie erlangen nicht die Festigkeit, die zur Veräußerlichung nötig ist. Im Künstler sind diese inneren Anschauungen gleichsam zu einem höheren Aggregatzustand gelangt: deshalb können sie verwirklicht werden.

In ähnlicher Art begreifen wir das Gedächtnis des Malers. Daß er bestimmte Worte für Formen und Farben hat, die uns vielleicht fehlen, macht keinen merklichen Unterschied. Dies technische Wissen ist zwar nützlich, aber nicht von entscheidender Bedeutung. Auch glaube man nicht, daß der Künstler ein ungewöhnlich starkes Gedächtnis haben müsse; vielmehr dienen ihm seine Erinnerungen immer nur bis zur Schöpfung; nachher muß er vergessen, was vorausgegangen war, damit der Kopf für neue Eindrücke und neue Produktionen frei wird. Nein, ein anderes Merkmal kennzeichnet die Erinnerung des Künstlers. Das Gedächtnis des Schaffenden hält fest, was brauchbar für seine Zwecke ist; wir dagegen bewahren alles, was zufällig im

Eindruck vorhanden war. Die Erinnerung des Künstlers ist nicht nur assoziativ, sondern auch dissoziativ. Wir würden uns ängstlich an das klammern, was wir gesehen haben, wenn anders wir es in allen feinen Zügen aufzubewahren und wiederzugeben wüßten. Der Maler aber studiert die Natur, ohne sie unmittelbar zu verwenden. In dem bekannten Buch von Stratz über die Schönheit des weiblichen Körpers sind verglichen Klingers Statue der Badenden und sein Modell. Der Betrachter sieht sofort, daß die Körperhaare fortgelassen, die Haupthaare stilisiert und kleine Mängel ausgeglichen sind. Aber er bemerkt auch, um wie viel einheitlicher und ungezwungener die gewagte Stellung unter des Künstlers Hand geworden ist. Die Haltung ist in Natur gequält und der Leib sozusagen zerrissen; in dem Kunstwerk dagegen, das aus einer Vorstellung entsprang und dem das Modell nur als Hilfsmittel diente, wirkt der Körper anmutig und als geschlossenes Ganze; Ruhe und eine gewisse Zielstrebigkeit sind unverkennbar. — Wenn in des Künstlers Seele Visionen aufsteigen, so ist immer ein wesentlicher Zug dabei, dem alles andere sich unterordnet. Unsere Erinnerungs- und Phantasievorstellungen sind im Verhältnis dazu ungeformt. Wie der Rechenkünstler des visuellen Typus eine Tafel in sich hat, auf der die Zahlen gleichsam von selbst sich ordnen und erklären, so hat der Maler eine Tafel in sich, auf der die Formen und Farben zu den erstaunlichsten Verknüpfungen, aber ihrer inneren Gesetzmäßigkeit nach, zusammentreten.

Schwieriger liegen die Verhältnisse bei der Musik, und zwar deshalb, weil es Menschen gibt ohne jede musikalische Anlage. Zwischen ihnen und jenen Künstlern, die gleichsam die Musikidee mit auf die Welt gebracht haben, klafft ein Abgrund. Wir haben hier zufälliger- und glücklicherweise ein Wort, für das es auf den anderen Kunstgebieten leider kein Analogon gibt: wir nennen musikalisch sowohl die Empfänglichen als auch die Schaffenden. Ja wir können einen Virtuosen trotz seiner ungewöhnlichen Technik unmusikalisch schelten und für uns selbst, die wir vielleicht nie ein Instrument berührt haben, eine höhere musikalische Fähigkeit beanspruchen. Diese Anlage ist eine geistige Disposition. Die Schärfe des Gehörs bildet nur die Unterlage, denn es gibt Komponisten, die schlecht hören und schließlich zur Taubheit verurteilt sind, die des absoluten Tonbewußtseins ermangeln und selbst für Unzulänglichkeiten der Ausführung, insbesondere für Unreinheit, sehr wenig empfindlich sind. Das braucht ebensowenig Erstaunen zu wecken wie die Tatsache, daß so viele unserer besten Maler kurzsichtig, einige sogar von den leichteren Graden der Farbenblindheit befallen sind. Wissen wir doch, daß die Sinnlichkeit der Kunst eine andere ist als die des Lebens, und daß hier mit

Sinnesschärfe nicht genau dasselbe gemeint ist wie in Psychologie und Medizin. Um jedoch wieder zu unserem Gegenstand zurückzukehren: Das musikalische Talent ist dadurch gekennzeichnet, daß sein Besitzer für alles, was er erlebt, den unwillkürlichen Ausdruck in Klängen und musikalischen Formen findet. Namentlich das, was sein Gefühl erregt, gelangt nicht in Worten, sondern in Melodien zum Ausdruck [5]). Daher hat er ein Bedürfnis nach Musik, und er würde sie aus sich heraus erfinden, wenn sie nicht schon da wäre. Sein Bewußtsein ist voll von musikalischen Formen. Eine Melodie lebt Tag und Nacht in ihm, sie durchzieht die Seele, während er liest oder schreibt, sie verläßt ihn auch nicht im Schlafe: erwacht er plötzlich, so bemerkt er sie inmitten ihres Verlaufes. Schwerlich kann ein Bild oder ein Vers mit solcher anschaulichen und begriffslosen Kraft, daher so ungestört von allen anderen Vorstellungen, sich in die Seele einnisten. Die Musik ist die haftendste und hartnäckigste aller Künste. Sie duldet nicht viel neben sich. Die ganzen Kräfte der Seele saugt sie an sich. Ein reiches und konkretes Vorstellungsleben ist der musikalischen Begabung nicht günstig, oder besser gesagt: dem musikalischen Schaffen. Denn die Gefahr droht, daß die Tonbilder durch allerhand Assoziationen verdeckt werden, so wie es oft bei weniger Musikalischen geschieht, deren einzige Freude darin besteht, daß sie durch Klänge zu beliebigen Vorstellungen angeregt werden.

Wir wenden uns nun dem Dichter zu. Hier ist die Gefahr besonders groß, daß die menschliche Persönlichkeit als Ganzes verwechselt werde mit dem spezifischen Talent. Dieses jedoch besteht in dem Reichtum der Ausdrucksmittel, in der ungewöhnlichen Entwickelung des Wortgedächtnisses. Während die Erinnerung des bildenden Künstlers von Formen und Farben zehrt, während des Musikers Bewußtsein immerfort angefüllt ist mit auftauchenden und gegenseitig sich stützenden Harmonien, lebt die Phantasie des Dichters in den Worten und Formen der Sprache. Allerdings kann die Disposition der Dichter — unbeschadet ihrer Eigenart — mehr zum Malerischen oder mehr zum Musikalischen neigen. Schon ein äußeres Merkmal gibt es dafür. Dichter, die ihre Werke selber schreiben und das Manuskript immer von neuem durchlesen, finden an dem Aussehen der Worte und an dem sichtbaren Rhythmus der Sätze einen Anhalt für ihre schaffende Tätigkeit. Andere, die diktieren und sich wieder vorlesen lassen, werden durch den Klang und den hörbaren Rhythmus zur Schönheit des Wortes hingeleitet. Flaubert war auf nichts so stolz wie auf gewisse deklamatorische Wirkungen in seinen Schriften; gelegentlich erzählte er den Goncourts, er sei mit seinem Roman »Salammbô« beinahe fertig, nur die letzten zehn Seiten fehlten noch, und da habe er schon die

Schlüsse sämtlicher Sätze. Ist es nicht äußerst kennzeichnend, daß Schlußtonfall, Kadenz und Rhythmus eine solche Rolle spielen können?

Der Umkreis der künstlerischen Fähigkeiten ist mit den bisher erörterten Anlagen noch nicht geschlossen. Beim Dichter tritt etwas hinzu, was allerdings auch den Vertretern der übrigen Künste nicht völlig abgehen darf: Der Künstler und zumal der Dichter muß die Menschen kennen. Denn von ihren Freuden und Sorgen haben sie in Bildern, Tönen, Worten zu berichten.

3. Die Seelenkenntnis des Künstlers.

Unsern bisher vorgenommenen Betrachtungen zunächst steht die Tatsache, daß viele Künstler eine ungewöhnlich lebhafte und treue Erinnerung an frühe Lebensalter haben. Man lese beispielsweise die ersten zwölf Seiten in Hofmannsthals Biographie von Victor Hugo, um zu bemerken, daß Örtlichkeiten, Personen und Vorgänge, die in des Dichters Kindheit auftauchten, sich zu Bestandteilen seiner Dichtungen ausgewachsen haben. Aber damit ist der Einfluß jugendlicher Erlebnisse nicht beendet. Wer sich seiner Stimmungen aus den Tagen der Kindheit erinnert, der versteht Kinder und die ihnen verwandten unentwickelten Naturen. Auch die Seele des Weibes öffnet sich von hier aus: manche der unliebenswürdigen Eigenschaften der Frau haben wir als heranreifende Jünglinge besessen und auch der scheue Aufblick zum Mann ist uns aus den Entwickelungsjahren bekannt. Was den Dichter in seiner Menschenkenntnis auszeichnet, ist zunächst das zuverlässige und bereite Gedächtnis für alle die Möglichkeiten, die er in seinem Werden durchlaufen hat; der Durchschnittsmensch vergißt zum Erstaunen schnell, wie ihm unter früheren Bedingungen zu Mute war. — Doch als ob die vielen vom Leben geschaffenen Möglichkeiten dürftig und unzureichend seien, so strebt nun die Phantasie weit über sie hinaus. Dem Bedürfnis, ab und zu ein anderer zu sein, wird durch die Wiederbelebung des Früheren nicht genügt. Aus dem Stückchen Leben, das der Dichter offensichtlich durchlebt, gewinnt er noch nicht die Fülle und Vielzahl der Individualitäten. So schafft die Einbildungskraft neue Erlebnisse und Persönlichkeiten. Bei lebhafter angeregten Menschen beobachtet man öfter, daß sie Ansichten vertreten, die ihrer eigentlichen Überzeugung aufs schärfste widersprechen; außer in einem *spirit of contradiction* ist dies Verhalten in dem Wunsch begründet, von Zeit zu Zeit eine andere Rolle zu spielen als die von Anlage und Erziehung auferlegte. Indem solche fremdartigen Meinungen aufgegriffen und verteidigt werden, bildet sich

bereits der Keim eines neuen Ich: sie werden daher gern einem anderen in den Mund gelegt. Friedrich Hebbel berichtet von sich selber: »Oft schon erzählte ich Geschichten von Menschen, die nie vorgefallen sind, legte ihnen Redensarten unter, die sie nie gebrauchten u. s. w. Dies geschieht aber nicht aus Bosheit oder schnöder Lust an der Lüge. Es ist vielmehr eine Äußerung meines dichterischen Vermögens; wenn ich von Leuten spreche, die ich kenne, besonders dann, wenn ich sie anderen bekannt machen will, geht in mir derselbe Prozeß vor, wie wenn ich auf dem Papier Charaktere darstelle; es fallen mir Worte ein, die das Innerste solcher Personen bezeichnen und an diese Worte schließt sich dann auf die natürlichste Weise sogleich eine Geschichte ... Ich will jene Eigenheit übrigens nicht loben.« (Tagebücher 1885, I, 120.) In diesem Bekenntnis wird die erwähnte Erfahrung von einer anderen Seite her zum Bewußtsein gebracht und weiter entwickelt.

Ist man einmal auf solche Zusammenhänge aufmerksam geworden, so stellen die Analogien in überraschender Fülle sich ein. Die bekanntesten sind für den Nichtkünstler an das Kindesalter geknüpft; der Poet, der ja Zeit seines Lebens ein Kind bleibt, erhält sich in der ursprünglichen Ausdehnung eine bei uns allmählich verkümmernde Innenwelt. Diese innerste Seelenwelt verrät sich bei jedermann in unzähligen dramatisch geformten Träumen, in den phantastischen Wünschen, die uns gelegentlich durchzucken, in gewissen automatischen Handlungen, in Stimmungsänderungen, Angstgefühlen, Ahnungen — genug, in dumpf empfundenen Tatsachen, die wir gewöhnlich unbeachtet lassen, wie es sich für die Zwecke des realen Lebens schickt. Die Wissenschaft ist dieser ablehnenden Haltung gefolgt, da sie mit den Tatsachen deutlichsten Bewußtseins und unmittelbarsten Lebenswertes genug zu tun hat. Allein, schon der Versuch, die seelische Eigenart von Kindern und Heranwachsenden zu verstehen, führt zwingend zur Berücksichtigung jener Vorgänge. Zu ihnen rechne ich das Träumen mit wachen Augen, die Freude, sich in alle möglichen Lagen hineinzudenken, die Lust, sich als Helden romantischer Abenteuer zu fühlen. Etwas davon verbleibt wohl auch dem Nüchternsten: wer spielt nicht einmal innerlich mit Schicksal und Charakter, wann er des Schlafes harrt oder wann eine rein mechanische Tätigkeit den Vorstellungen ein beliebiges Wandern erlaubt? Solche Träumereien finden selten einen Abschluß, häufig aber eine Fortsetzung. Immer wieder nimmt der Knabe den Gedanken auf, er sei ein unbarmherziger Tyrann oder ein vom Unglück verfolgter, sich selbst aufs herzlichste bemitleidender Mensch — die einmal begonnene Selbstverwandlung beharrt dann jahrelang, wenngleich unter Abänderungen, wie sie der

wechselnde Lebensinhalt naturgemäß herbeiführt. Diese Bildung von phantastischen Persönlichkeiten, deren Ichwert sich von einer ersonnenen Umgebung abhebt, kann in das Wirklichkeitsbewußtsein so tiefe Lücken reißen, daß die wirklichen Beziehungen, z. B. zu den Eltern, angezweifelt werden. Mehr Kinder als man ahnt hegen im sorgsam gehüteten Heiligtum der Seele die so entstandene Überzeugung, sie seien in Wahrheit Fürstenkinder; und gleichfalls hierin wurzeln der Völkergedanke von der Präexistenz und der Spiritistenwahn von den »geistigen Führern«.

Der Übergang zur Kunst ist unschwer zu erkennen. Wenn so viele in vorüberziehenden Bildern sich von ihrem Ich und ihrer Umgebung zu befreien streben, so beginnen sie, was die Kunst herrlich vollendet, denn in sie hat sich schließlich geflüchtet, wovon der Mensch träumt und schweigt. Die großen Tragödien wurzeln fast alle in dem Kampf eines höheren Menschen mit den Verhältnissen, die ihn hindern, sich in der Fülle seiner Natur auszuleben: so schildern sie zugleich das Schicksal des Dichters selbst. Niemand leidet schmerzlicher als er unter den platten Geschicken und der Ungunst der Umstände, unter der grauen Einförmigkeit und gesetzmäßigen Trägheit des Gegebenen, kurz, unter dem Zwang der Nähe. Und das Nächste, das Unentrinnbarste ist der eigene Charakter. Wie das launische Spiel unserer müßigen Stunden sich vornehmlich in Umformungen des Ich gefällt, so ist es dem Dichter Bedürfnis und Freude, sich gänzlich umzufühlen. Er protestiert gleichsam gegen das Schicksal, das ihn für Lebenszeit an dasselbe bürgerliche Individuum, an sein »Ich«, gekettet hat.

Hier beginnen wir nun zu begreifen. *Die antirealistischen Phantasieschöpfungen bilden den tatsächlichen Ausgangspunkt für die Seelenkenntnis des Dichters.* Mehr noch als das Gedächtnis für den wirklich durchlaufenen Persönlichkeitswechsel vermag die Lust am Anderssein Sinn und Blick für fremde Seelen zu schärfen. Als das Ursprüngliche behaupten wir demnach die Freude an der Metamorphose, an der Loslösung, und nicht etwa den Wunsch, fremde Individualitäten zu durchschauen. Wenn man bisher diesen Punkt als selbstverständlichen Ausgangspunkt behandelte, so ließ man sich teils durch die Verwechselung mit theoretischen Interessen teils durch die Lehre von der Nachahmung verführen, das letztere, insofern man die innerliche Nachbildung erschlossener Seelenvorgänge zur Grundlage nahm. Aber in phantasievollen Naturen steht neben der handelnden Persönlichkeit noch eine andere. Nimmt man auf diese keine Rücksicht, so erwächst ein unmöglicher Anspruch an den Dichter: er muß zugleich Choleriker und Phlegmatiker sein, er muß ein Held sein, um einen Helden schaffen zu können! Ich möchte im Gegen-

teil glauben, daß gerade der Schwächling ein feineres Gefühl für Heldenart haben kann als der Held selber, weil diesem seine Art so natürlich ist wie der Rhythmus des Herzschlages, während jener in den Stunden der Muße oft sich als Willensmenschen geträumt hat. Es läßt sich nachweisen, daß Künstler, die dem unheimlichen Reiz des moralisch Gemeinen erliegen, die im Schmutz waten und Pestluft einatmen, die reinsten und zartesten Gebilde zu schaffen vermögen. Nicht derjenige schildert die Liebe am schönsten, der am häufigsten oder aufs lebhafteste geliebt hat: wie stark muß die Leidenschaft in denen sein, die sich aus Liebeskummer das Leben nehmen, und wie wenige davon sind wirkliche Dichter! Nein, die Beschaffenheit der äußeren Erlebnisse und des erscheinenden Charakters sind nicht das Wesentliche — aus Jugend und Phantasiespiel ist geflossen, was der Dichter von den Menschen zu sagen weiß. Und eben deshalb ist es so aussichtslos, den Lauf der poetischen Einbildungskraft wie den Flug eines Geschosses berechnen zu wollen.

Beobachtet man die Entwickelung der oben geschilderten Phantasietätigkeit, so bemerkt man, daß ihre Gebilde im Lauf der Jahre immer konkreter werden. Das verdankt der Dichter einmal der gesteigerten Technik, die er infolge poetischer Erfahrungen an seiner und anderer Kunst sich angeeignet hat, noch mehr aber dem Einfluß des Lebens. Die wachsende Lebenserfahrung dringt auch in diese Sphäre ein und bewirkt, daß die früher unbestimmten Vorstellungen allmählich mit wirklichen Gegenständen die größte Ähnlichkeit erhalten. Die blassen Ideale bekommen kräftigere Farben, die aus der Umgebung stammen, und werden dadurch zu Zeichen von seienden Objekten. Mit einem Wort: das Sichausleben wird zugleich zu einem Sicheinleben in andere. Was ursprünglich nur als Umdenken der eigenen Persönlichkeit angelegt war, erweitert sich zu einem Einfühlen in gegebene Individualitäten. Doch auch hierbei bleibt der Dichter nicht stehen. Mit der subjektiven Anpassungsfähigkeit muß sich vielmehr die äußerste Objektivität des Urteils verbinden, damit ein künstlerisches Verständnis und ein Werk herausspringe. Ohne diese hinzukommende Verrichtung bliebe der Dichter ein Mensch, der gern in charakterologischen Veränderungen schwelgt und leicht unter den Bann eines anderen gerät, jedoch weder abschätzen noch gestalten kann.

Die Forderung, die wir jetzt erheben, läßt sich am kürzesten dahin aussprechen, daß die fremde Individualität ein Objekt bleiben muß. Nicht nur setzt der Begriff des Objektes den eines Subjektes voraus, sondern auch das Erleben eines Objektes beruht auf einem unmittelbar erfahrenen Gegensatz zum Subjekt: die ins Ich aufgenommene fremde Seele muß in einem gewissen Widerstreit mit dem bleibenden

Ich sich befinden, damit sie als ein Objekt behandelt werden kann, das Untergehen in einen anderen muß ergänzt und berichtigt werden durch die Bewahrung der eigenen Persönlichkeit [6]). Wenn früher bemerkt wurde, der Dichter verstehe nicht durch wissenschaftliches Zerstückeln, sondern durch Sympathisieren, so sollte in dem gewählten Ausdruck angedeutet werden, daß etwas anderes vorliegt als ein Sichverlieren; und wenn soeben behauptet wurde, daß gerade der Schwächling ein sehr feines Gefühl für Heldengröße entwickeln könne, so schwebte dies Gegenspiel von Objekt und Subjekt vor. Im Grunde handelt es sich ja nur um eine Verschärfung jener letzten Tatsache, die den menschlichen Geist von allen anderen Dingen der Welt sondert: des Selbstbewußtsein oder der Fähigkeit, sich selbst zum Objekt zu machen. — Gesetzt den Fall, es drehe sich um wieder erneuerte Vorstellungen aus früheren Lebensaltern. Indem solche Erinnerungskomplexe ohne unmittelbaren Zusammenhang mit der gegenwärtigen Seelenverfassung dastehen, bilden sie gesonderte Synthesen und wachsen sich wie von selbst zu imaginären Personen aus [7]). Der Dichter bemüht sich schwerlich, alle so erfaßten Potenzen zu einer Einheit zu verschmelzen. Ein richtiger Instinkt warnt ihn, denn jeder Versuch dazu schwächt seine Individualität und macht ihn unfruchtbar. Wie die Mischung aller Farben Weiß erzeugt, so erzeugt die Mischung aller im Künstler angelegten Persönlichkeiten eine leere und blanke Apathie. Das gilt selbstverständlich auch von den aus der Einbildungskraft geborenen Persönlichkeiten. Der ganze Figurenreichtum, der aus unterirdischer Seelenarbeit entspringt, besteht nur im Gegensatz zu dem ständigen, herrschenden Ober-Ich [8]). Wie das spielende Kind nicht völlig in seine Illusion, wie der Schauspieler nicht völlig in seine Rolle aufgeht, so verharrt auch der Dichter in einer Trennung von jenem einheitlichen psychischen Komplex, der eine fremde Seele bedeutet. Man hatte früher gedacht, daß Hypnotisierte, die durch Suggestion in andere Menschen »verwandelt« werden, oder daß spiritistische Medien und hysterische Kranke, die sich von einem Geist besessen wähnen, daß sie alle eine restlose, wenngleich nur zeitweise Umformung empfinden müßten. Aus neuen Untersuchungen wissen wir, daß auch sie nicht gänzlich das Bewußtsein ihrer selbst verlieren.

Alles psychognostische Mitfühlen gleicht einer Taufe: du wirst in ein neues Leben aufgenommen und brauchst dich doch nicht zu verleugnen. Mancherlei im dichterischen Schaffen läßt sich nur aus dieser Zwiespältigkeit erklären. Man beachte, daß in der Regel der Darstellung unberührter jugendlicher Seelen ein melancholischer Zug beigemischt wird, der bei wirklicher Metamorphose in den Seelenzustand fehlen müßte und teils aus sentimentaler Rückbetrachtung teils aus

unserem Wissen von der Zukunft entspringt. Wenn die Poeten Geheimnisse in einem sehr einfachen Gemüt, Schönheiten in einem dumpfen Dasein zu finden behaupten, so ist das ein Echo ihres eigenen Innern. Hiermit ist zugleich die ethische Bedeutung des Vorganges ausgesprochen. Alle echten Künstler genießen des Glücks, daß ihnen die Menschen als wunderbar erscheinen und nicht als schmutzige und gemeine Seelen, in denen Gewöhnliches neben Gewöhnlichem steht. So denkt von seinem Nächsten der Philister, und darunter leidet er selbst, ohne es zu wissen. Aber in der Kunst ist auch die Seelenkenntnis heiter, denn Heiterkeit bedeutet ein freies Spiel der Kräfte, wie es weder der Zwang des Lebens noch der Ernst der Wissenschaft verstatten, und in solchem freien Spiel erwacht der Sinn für anderer Menschen Art.

Die bisher vollzogene Überlegung betraf ein bestimmtes Erlebnis und seine Geschichte. Jenes Erlebnis ist das unmittelbare Verstehen fremder Seelenvorgänge, wobei wir uns keiner Rückschlüsse von körperlichen »Äußerungen« auf seelische »Ursachen« bewußt zu sein pflegen. Im Dichter ist es zur Vollkommenheit gediehen. Zur Entwickelung der poetischen, der schöpferischen Seelenkenntnis tragen wesentlich bei die treue Erinnerung an frühere Phasen der Persönlichkeit und das Bedürfnis der Einbildungskraft, aus dem Selbst einen anderen zu machen. Träume und Wünsche, mit denen wir die Wirklichkeit überfliegen, ziehen beim reifen Künstler so viele Bestandteile der Wirklichkeit an sich, daß sie aus willkürlichen Gebilden zu Symbolen von möglichen Menschen werden. Und dazu kommt eine zweite einschränkende Bedingung: bei aller Leichtigkeit der Selbstverwandlung behält der Dichter dennoch ein Bewußtsein seiner selbst und kann daher dem fremden Charakter wie einem Objekt sich gegenüberstellen.

Wenn wir nunmehr den einzelnen psychognostischen Vorgang aus seinen Elementen wissenschaftlich erklären wollen, so müssen wir die bislang ausgeschaltete Beteiligung des Körperlichen schärfer ins Auge fassen. Wir erleben es zwar nicht so, aber wissenschaftlich verhält es sich doch so, daß dem Beobachter zunächst physische Tatsachen gegeben sind. Wollen wir rational erklären, so müssen wir uns fragen: wie kommt es, daß ein Tonfall, ein Muskelspiel im Beobachter einen ähnlichen Zustand hervorruft, wie er den Tonfall und das Muskelspiel verursacht hat? Außerdem halten wir von dem Problem möglichst fern, was uns von Vorstufen und Analogien bekannt geworden ist, da nur durch solche künstliche Absonderung eine eingeschränkte, aber klare und streng wissenschaftliche Erkenntnis gewonnen werden kann. Übrigens ruhen die bisherigen

psychologischen Untersuchungen dieses Gegenstandes fast durchweg auf solcher Auffassungsweise. So auch die bekannte Theorie, die kürzlich von Lipps durchgeführt und schon vor Jahren von Sully folgendermaßen angedeutet worden ist: »*When a person witnesses the manifestation of a pleasurable feeling in another, he reexperiences, in an ideal form, some element of his own happiness; that is to say, his perception of another joy is in itself a consciousness of joy.*«

Von neuem sei an jene Theorie der Affekte erinnert, wonach die Gemütserregung nicht nur von den Empfindungen der körperlichen Äußerung begleitet sein, sondern gerade in solchen Organempfindungen bestehen soll. Ich will nicht untersuchen, wie es sich im allgemeinen damit verhält. Aber für den Vorgang im Künstler glaube ich eine feinere Differenzierung beanspruchen zu müssen. Aus mancherlei Selbstzeugnissen der Künstler erfährt man, daß sie unwillkürlich zum mimischen oder sonstigen Ausdrucke der darzustellenden Gefühle getrieben werden, daß sie beim Gedanken an den Zorn ihres Helden nun selbst die Fäuste ballen u. s. f. Das Ballen der Fäuste bei der Vorstellung des Zorns bedeutet zunächst nichts anderes als die vererbte und gewohnte Assoziation einer Bewegung mit einem seelischen Vorgang; beim Dichter aber gewinnt es dazu noch einen eigentümlichen Folgewert: es setzt nämlich eine seelische Erregung ins Spiel, die sehr intensiv sein kann und trotzdem den Prozeß des künstlerischen Schaffens nicht stört. Diese Erregung deckt sich nicht mit dem erlebten, wirklichen Affekt des Zorns. Von ihm mag es unentschieden bleiben, ob er die Organempfindungen hervorruft oder in ihnen besteht. Die künstlerische Erregung aber ist ihrerseits eine Folge der Bewegungen, hat diese gleichsam schon verdaut und wird daher durch sie und die damit verknüpften Organempfindungen in der Produktion nicht mehr gestört. Die körperlichen Vorgänge lassen genug Wärme zurück, damit eine lebensvolle Darstellung zu stande kommt, aber sie haben die Hitze eingebüßt, unter der dichterische Tätigkeit und Freiheit verdorren müßten. Die kennzeichnenden Gemütsbewegungen des Dichters entstehen also durch Reaktion auf die empfundenen Zeichen. Wem das wunderlich vorkommt, der denke an verwandte Erscheinungen auf den Nachbargebieten. Einige Schauspieler vergießen an rührenden Stellen wirkliche Tränen. Daraus einen Rückschluß auf tiefinnere Erregung zu ziehen wäre grundverkehrt: es liegt nichts anderes vor als eine besonders leichte Funktion des gewohnten Zusammenhanges; die Tränen sitzen ihnen locker, wie man zu sagen pflegt. Das hat aber seine Vorteile, denn diese Tränen wirken nun zurück und erzeugen ihrerseits eine Ergriffenheit, die dem Schauspieler zwar nicht wie ein wahrhafter Schmerz die Selbstbeherrschung raubt, ihm jedoch

die Zaubergewalt über den Zuhörer verleiht. Wenn ein Meister der Geige unsere Herzen erschüttert, so wiederholt sich in uns derselbe Vorgang wie in ihm: die Töne sind es, die auch ihn rühren. Der Maler berauscht sich nicht nur an der Farbe, die er sieht oder erinnert, sondern auch an der, die er aufträgt. Und dem Dichter eignet vor allem die Gewalt über die Sprache; in dem Maße, wie die Worte ihm zufließen, steigern sich seine Gedanken; im Wort erwachen Bilder, die bis dahin schliefen; durch das Wort erst erobert er die innerste Burg einer anderen Seele und erlebt seine eigenen psychischen Vorgänge völlig zu Ende. Demnach darf man schließen: des Künstlers Beziehung zur Natur ist weniger Anschauungsvermögen als Ausdrucksverhältnis, die Lehre vom künstlerischen Schaffen gehört zum guten Teil in die Psychologie der zentrifugalen Funktionen.

Aber immerhin nur zum Teil. So gesteigerte Seelenzustände, wie wir sie bisher voraussetzten, kommen nicht bei allen Künstlern vor und sind auch dort, wo sie sich finden, schwerlich die Regel. Vielfach verläuft der Vorgang ohne die geschilderte starke Anteilnahme des Körperlichen. Nehmen wir als Beispiel das Verständnis eines nicht sichtbar werdenden seelischen Zusammenhanges, also eines erinnerten oder erdachten, dessen Träger nicht leibhaftig vor uns steht. In diesem Fall schafft die Phantasie das entsprechende Bild: vor meinem geistigen Auge steht der Mensch, ich höre seine Stimme, sehe seine Bewegungen und schließe daran Urteile und Beurteilungen an etwa wie: ja, das ist echte Freude, es gibt noch fröhliche Menschen, oder ähnliches. Hierbei brauchen die motorischen Vorgänge und die durch sie ausgelösten Empfindungen nur in zartesten Ansätzen vorhanden zu sein. Der konkrete Charakter, die psychophysische Einheitlichkeit bleiben ja auch in diesem Fall gewahrt, da nicht der Begriff Lustigkeit, sondern ein anschauliches Bild der Lustigkeit die Seele erfüllt. Indessen wegen der geringeren Beteiligung der Organempfindungen und der Affekte können in einem solchen Fall erstens beträchtlich mehr Vorstellungen sich anschließen und zweitens — was ebenso wichtig sein dürfte — leichter Hemmungen eintreten.

Was den ersten Punkt betrifft, so muß mit Nachdruck darauf hingewiesen werden, daß an den anschaulichen Bewußtseinsinhalt auch beim künstlerischen Schaffen abstrakte Vorstellungen sich angliedern. Der in dem Bilde eines Zornigen anschaulich werdende Charakter braucht nicht in allen seinen Zügen eigentlich vorgestellt zu werden, sondern kann auch uneigentlich, in Worten und Begriffen, sich darstellen. Manche Feinheiten der aufgefaßten Individualität werden nicht einmal mit den entsprechenden Wort- und Begriffsvorstellungen, sondern nur durch schattenhaft auftretende Analogien das heißt durch un-

deutliche Beziehung zu etwas ähnlichem im Bewußtsein repräsentiert. Auch inadäquate Zeichen stellen sich ein, unter denen Melodien und Farbenverbindungen am häufigsten in den Selbstzeugnissen der Dichter erwähnt werden. Die außerordentliche Leichtigkeit und Beweglichkeit der dichterischen Phantasie wäre undenkbar, wenn diese alles wie Illustrationen in einem Buch eigentlich und konkret vorstellen müßte. — Als zweiten Punkt bezeichnete ich die Hemmungen. Sie sind es, die aus der bloßen Erregtheit der Seele einen geschlossenen Bewußtseinszusammenhang hervortreten lassen. Zur Erläuterung erinnere ich an die entgegengesetzte psychische Disposition des Berauschten. Durch den Alkoholgenuß fallen Hemmungen weg, die sonst regulierend wirken, und so werden die (hier wie sonst) auftauchenden Vorstellungen anders bewertet als gewöhnlich. Ähnlich so mag es sich beim Dichter in den Hochmomenten stärkster Ergriffenheit verhalten: alle berichtigenden, hemmenden Bewußtseinsinhalte treten zurück und nur auf einen Punkt hin strömt die seelische Energie. In den übrigen Stadien der Arbeit jedoch betätigen sich Gegenvorstellungen und helfen an der Vielseitigkeit, ja Unerschöpflichkeit des Werkes, das trotzdem einheitlich bleibt und sich nicht zersprengen läßt.

Diese, der Besonnenheit entstammenden Gegenvorstellungen bilden zugleich ein Anzeichen für die wache Tätigkeit des Ich. Wir haben uns schon oben darüber verständigt, daß der Dichter nicht ganz und gar in das Fremdwesen aufgeht — völlige Selbstvergessenheit ist pathologisch. Vielmehr nimmt er Stellung zu den von unzähligen Beziehungen umspielten Bildern eines heiter sprechenden oder zornig sich bewegenden Menschen. Durch die Vermittelung von Nachahmungsbewegungen hat er teil an der Freude oder an dem Zorn, stets aber im Zusammenhang mit Urteilen, die auf ein Objekt weisen: »wie glücklich ist doch eine solche Natur!« Je lebhafter die von derartigen Urteilen getragenen Gefühle auftreten, desto entschiedener hindern sie eine wahrhafte Selbstverwandlung, denn diese Gefühle beziehen sich auf das ständige Ich, und eine Lust oder Unlust ohne Ichbeziehung bestehen nicht. Im gleichen Zuge wirken die Pausen des Seelenvorganges, von deren Bedeutung schon bei der Analyse des ästhetischen Eindruckes die Rede war. Alles Sicheinleben verläuft mit Unterbrechungen, da ich unwillkürlich von Zeit zu Zeit zu mir selbst zurückkehre. Und auch während der anderen Zeiträume des Ablaufs behalte ich in der Regel ein Bewußtsein meiner eigentümlichen Körperverfassung und Umgebung, worüber zuerst die Beobachtung Hypnotisierter bei der sogenannten *objectivation des types* beweisenden Aufschluß gegeben hat, und werde eben dadurch vor einer Auflösung des Subjekts in das Objekt bewahrt.

Bisher hatten wir angenommen, daß der Gegenstand des psychognostischen Verständnisses eine einzelne Gemütsstimmung sei. Mit dem Verständnis für eine augenblickliche Heiterkeit oder Wut ist aber noch nicht viel erreicht. Die Hauptsache bleibt doch der ganze Charakter, von dem nur fragmentarische Äußerungen vorliegen. Er erschließt sich — wie Dilthey und Lipps nachgewiesen haben — aus einzelnen Äußerungen kraft des Zusammenhanges, in dem sie alle stehen. Worüber und wann der andere gelacht hat, das muß ich wissen, die Feinheiten und Besonderheiten seiner Fröhlichkeit muß ich in mich aufnehmen, damit ich eine umfassende Vorstellung gewinnen kann. Dabei gelten die bewußten Äußerungen weniger als die unbewußten. Nur in Bewegungen, Mienen, Akzenten kann das intimste Persönlichkeitsleben sich verraten. Lew Tolstoj schildert die Begegnung zweier Geschwister, die sich seit Jahren nicht gesehen und einander entfremdet haben, mit einem sehr treffenden Satze: »So ging jener geheimnisvolle, mit Worten nicht auszudrückende, bedeutsame Austausch von Blicken vor sich, in dem alles wahr ist; dann begann der Austausch von Worten, in denen diese Wahrheit schon nicht mehr enthalten war.« (Auferstehung, übers. von A. Heß, S. 473.) Die Vorgänge im Innersten der Seele haben in ihrer Beschaffenheit etwas, was die Umsetzung in Worte unmöglich macht. Aber außer der Unfähigkeit des Menschen, alles Feine des Gemütes willkürlich auszudrücken, besteht auch ein Widerwille dagegen. »Das ausgesprochne Wort ist ohne Scham, Das Schweigen ist der Liebe keusche Blüte«, singt Heinrich Heine. Wir zeigen so wenig die ganze Seele wie den ganzen Leib, das eine erscheint uns so schamlos wie das andere. Wir merken ferner instinktiv, daß die offene Aussprache den Heimlichkeiten der Seele allsogleich ihren Wert rauben würde. Und endlich nötigt uns der Selbsterhaltungstrieb, diese oder jene Lebenslüge aufrecht zu erhalten, die mit der rückhaltlosen Selbstenthüllung hinfällig werden müßte.

Die Gesamtheit der unbewußten Äußerungen, in denen Verborgenes zu Tage tritt, gilt uns als die sichtbare Seite der Individualität. Die seelische Individualität wird am bequemsten erklärt aus der veränderlichen Verknüpfung allgemein-seelischer Bestandteile und aus Steigerung sowie Schwächung solcher Bestandteile. Indem der Dichter den Kombinationen, Verstärkungen und Minderungen nachgeht, wird er der Verwalter des seelischen Reichtums der Menschennatur. Ihm sind gleich wertvoll die mannigfaltig wechselnden Verbindungen in den Durchschnittsmenschen, die herabgestimmten Funktionen des Abnormen und die höchst gesteigerten Leistungen des Helden. Die natürliche Neigung führt freilich den Dichter wie den Historiker zum

Helden, und zwar mit Recht, da Erhebung zum Großen etwas spezifisch Menschliches und die Tatsache des Außerordentlichen ein Kennzeichen des Geistigen ist, das der Natur (und daher auch der Naturwissenschaft) fehlt. Aber auch der unentwickelte oder falsch gebildete, der Unlust weckende oder häßliche Charakter kann ihn anziehen. Nicht nur weil er bei Ergründung auch dieser Eigenschaften sich über sich selbst »hinausgemutet« — um einen Goetheschen Ausdruck zu gebrauchen —, sondern vornehmlich, weil die starke Erregung, die mit der Erkenntnis derartiger Naturen verkoppelt ist, alle etwa auftauchenden Gefühle der Antipathie sofort neutralisiert. Es ist eine Verleumdung des Menschen, zu behaupten, daß er überall das Ideal-Schöne und Harmonische suche; was er will, das ist nicht die bloße Lust, sondern Leben, d. h. Erregung und Kampf. Aus einem solchen Gefühl heraus gestaltete Shakespeare die unsittlichen und die halbtierischen Naturen. Er vermochte es um so leichter, als er die Seele offenbar aus verhältnismäßig wenigen Elementen zusammengesetzt dachte und die Welt von jedem Standpunkt aus zu beurteilen verstand.

Mit den genannten drei Typen ist indessen dem Bedürfnis nach Individuenverständnis noch nicht genügt und ebensowenig mit der Berufung auf das wechselreiche Verknüpfen, Verstärken und Abschwächen von Bewußtseinsinhalten in einer einzelnen Seele, die in bestimmter Richtung unentwickelt, in anderen Beziehungen durchschnittlich, ja heldenhaft sein kann. Es müssen noch weitere Gesichtspunkte hinzugenommen werden und zwar, wie ich denke, die, die in der Hauptsache schon von Bahnsen aufgestellt worden sind. Der erste betrifft den Inhalt der Einzelseele in seiner Abhängigkeit von den Reizen und zerlegt sich für unsere Betrachtung in zwei untergeordnete Gesichtspunkte. Einmal nämlich wirken Anlage und Umgebung im allgemeinen auf die Individuen mit verschiedener Stärke. Große Dichter unterscheiden sehr genau zwischen rezeptiven Naturen, die den vererbten Trieben und den Einflüssen der Umgebung geringen Widerstand entgegensetzen, und den aktiven Naturen, die sich und die Welt zu überwinden vermögen. Hiermit verknüpfen sie meist eine Einteilung in veränderliche und stetige Charaktere, wobei der konstante Faktor im ersten Fall mit der Anlage, im zweiten Fall mit dem Zielstreben zusammenzufallen pflegt — eine Deckung, die in der dichterischen Überlieferung ausgebildet, aber logisch nicht erschöpfend ist. Für Shakespeare gelten als konstant durch die ihnen mitgegebene Anlage die rezeptiven Frauennaturen: ihre undifferenzierte Seele kommt immer wieder in die Gleichgewichtslage und ändert sich im Lauf des Lebens nicht erheblich. Zu dieser Auffassung haben zweifellos Er-

innerungen an das psychische Leben des Knaben beigetragen, da dies sich nur unter Verlust seiner weiblichen Eigenschaften zu ändern vermag. Der variable Faktor dagegen überwiegt bei jenen Männern, die ohne Rücksicht auf Vergangenheit oder Zukunft den Eindrücken des Augenblicks folgen; als Erklärungsgrund fügt Shakespeare die Stärke des Reaktionsgefühls hinzu, denn je intensiver ein Gefühl ist, desto kürzere Zeit pflegt es zu dauern. Bei den aktiven Naturen gilt ihm Schwäche als die größte Sünde. In seinen geschichtlichen Bilderreihen ist den großen Willensmenschen ihre konstante Richtung damit gegeben, daß sie einen äußern Erfolg in der wirklichen Welt zu erreichen streben. In den späteren Werken, vom Hamlet ab, hat Shakespeare ein edleres Ziel verkörpert: die Vervollkommnung der eigenen Seele; sie bildet nunmehr Endpunkt und Maßstab für das Tun des höhern Menschen.

Zweitens nun besitzen einzelne Eindrücke für den einen eine andere erregende Kraft als für den anderen; man denke an die angeborenen Begabungen. Dementsprechend enthüllt sich im Epos und Drama die besondere Beschaffenheit eines Charakters mit Hilfe der Wertbetonung, die ein einzelnes Erlebnis von seiten des Erlebenden erfährt. Die beiden hieraus gewonnenen Kunstgriffe des Dichters bestehen darin, daß entweder das gleiche Motiv in seiner mit den Individuen wechselnden Wirksamkeit oder eine Vielfältigkeit von Motiven in ihrer Bedeutung für einen einzelnen gezeigt werden. So ist es für die Differenzen der Individuen höchst kennzeichnend, wie diese z. B. denselben äußeren Widerstand verschiedentlich beantworten, während anderseits ein Mensch auch geschildert werden kann durch den Erregungswert, den verschiedenartige Eindrücke für ihn besitzen.

Wenn mit allen diesen Mitteln die Einzelseele inhaltlich bestimmt werden kann, so läßt sie sich auch in Rücksicht auf ihre Funktion verdeutlichen. Und zwar wird der Vollzug seelischer Leistungen in doppelter Weise interpretiert. Zunächst betrachtet die Psychognosis die zeitliche Aufeinanderfolge und die Verhältnisse der ablaufenden Vorgänge als bedeutsam für persönliche Eigenart, und ferner bestimmt sie die Intensität der Vorgänge. Da nämlich stets nur eine bestimmte Gesamtsumme von psychischer Energie verfügbar ist, so charakterisiert es den einzelnen, welches Maß davon er für diese oder für jene Verrichtung aufwendet, ja selbst jene individuell verschiedene Gesamtsumme kann als wesentliches Merkmal verwertet werden. Für alle die genannten Zusammenhänge liefern die Hauptpersonen in Shakespeares Dramen die anschaulichsten Beispiele. Auf die Form und das Verhältnis der ablaufenden Seelenvorgänge bezieht sich Goethes Wort, die Menschen Shakespeares glichen Uhren, »deren

Zifferblatt und Gehäuse man von Kristall gebildet hätte«. In Bezug auf die Verteilung der seelischen Energie befolgt Shakespeare den Grundsatz, daß Leidenschaften die größte Menge der vorhandenen Kraft an sich ziehen und beschreibt nun sowohl durch die Qualität der Leidenschaft (Ehrgeiz, Liebe) als auch durch die Verteilung der übrig bleibenden Kraft auf die anderen Richtungen der Seele.

4. Die Seelenverfassung des Künstlers.

Nachdem über die Psychologie des künstlerischen Schaffens und außerdem über das beim Künstler vorhandene Verständnis für den Menschen so vieles gesagt wurde, scheint nichts zu bleiben, was die Überschrift rechtfertigen könnte. Und doch ist die dauernde Seelenverfassung des Künstlers, zumal in Rücksicht auf sittliche und gesellschaftliche Verhältnisse, keineswegs hinlänglich erörtert. Ja, selbst an dieser Stelle läßt sich noch nicht alles aussprechen, sondern manches muß für die Schlußabschnitte des Buches aufgespart werden.

Zu allen Zeiten hat man den Künstler mit dem durchschnittlichen Menschen verglichen, und stets hat man zwischen zwei Auffassungen geschwankt. Die eine, von den Romantikern zum Weltgesetz erhoben, sieht im künstlerischen Genius den wahren Menschen oder mindestens eine erfreuliche, nach oben gerichtete Ausnahme; die andere rückt ihn in die Nähe der Geisteskranken und behandelt ihn deshalb auch in der Praxis wie einen leicht Verrückten, mit Nachsicht nämlich und mit einem gewissen fettigen Wohlwollen. In der Tat kann er vor den Augen des Arztes und des Soziologen kaum bestehen, wenn der Dutzendmensch den Maßstab bilden soll. Bereits in die soeben erörterte Erkenntnisbeziehung zu den Charakteren mischen sich vielfach Züge, die an die absonderliche Seelendurchleuchtung mahnen, wie sie von »Sehern« erlebt und geschildert wird [9]). Darüber hilft auch nicht die freundliche Erklärung hinweg, daß die krankhaften Erscheinungen in keinem ursächlichen Zusammenhang mit der geistigen Größe stehen und weite Gebiete der seelischen Fähigkeiten unberührt lassen. Natürlich ist es Unfug, Zolas »mystische Neigung, dem leblosen Stoff Leben einzuflößen« als »nicht unbedenklich« zu brandmarken. Aber lesen wir von Zolas Abnormitäten, dem Zwang zu zählen, Schubladen und Türen wieder und wieder zu schließen, Hindernisse nur mit dem rechten Fuß zu überschreiten und dergleichen mehr, so werden wir es Lombroso zugeben können, daß der Dichter, medizinisch angesehen, ein Hystero-Epileptischer war. Das Träumen und die primitiven Schreckgefühle, das innere Lauschen und die geheime Angst, die Ruhelosig-

keit und die schweren Störungen des Nervensystems lassen viele unter den Künstlern, wenngleich nicht alle, als krank erscheinen. Man hat das traurig genannt oder es auch wohl wegzutäuschen versucht, um einem so bedenklichen Ergebnis zu entgehen. Umso nötiger ist es, daß wir uns über die Auffassung verständigen, die hier eintreten muß. Einer äußerlichen Betrachtung mögen Genie und Wahnsinn als Brüder erscheinen. Aber im Wesen liegt ein Unterschied, und zwar ein teleologischer: Das Genie weist nach vorwärts, der Geisteskranke nach rückwärts. Nennen wir normal nicht das zahlenmäßige Mittel, sondern das teleologisch Bedeutsame, so können wir den genialen Menschen trotz aller seiner Krankheitserscheinungen und Wunderlichkeiten als normal bezeichnen. Denn es kommt nicht darauf an, wie jemand gebaut ist oder sich fühlt, sondern darauf, was er leistet.

Es gibt einen Unterschied unter den Menschen. In den ethischen Religionen, also auch im Christentum, ist er durch den Gegensatz des Gläubigen und des Ungläubigen bezeichnet. Plato spricht von einem sinnlichen und von einem geistigen Eros, von dem Drange zum Körperlichen und von der Sehnsucht nach dem Geistigen. Antike wie christliche Denkweise beurteilen die Menschen nach ihrem Verhältnis zu einer höheren Macht und selbständigen Geisteswelt. Dieser Gegensatz besteht noch heute zu Recht. Er ist nicht notwendigerweise quantitativ, so daß auf der einen Seite die Masse, auf der anderen Seite eine kleine Anzahl sich befindet, sondern vornehmlich qualitativ. Menschen kommen auf die Welt, um sich und ihre Gattung zu erhalten; andere werden geboren, um eine Leistung zu vollbringen. Jene urteilen von diesen, sie seien närrisch; diese meinen von jenen, sie seien minderwertig. Man mag beide Stellungen des Lebens für gleichberechtigt halten, wenn man nur ihre gründliche Verschiedenheit zugibt. Es ist eine Verschiedenheit im Sinne des konträren Gegensatzes, d. h. es finden sich unzählige Übergänge und Vermischungen. Aber bleiben nicht Weiß und Schwarz entgegengesetzt, obgleich sie in Grau sich verschmelzen? So wie Schwarz und Weiß stehen sich Zeugungsmensch und Leistungsmensch gegenüber; die durchhaltende Richtung ihres Lebens, Ziel und Aufgabe ihres Daseins weichen unverkennbar auseinander.

Wenn wir uns zum Standpunkt des Leistungsmenschen erheben, so müssen wir vorerst einsehen, daß die Forderung der Gesundheit von ihm nicht erfüllt werden kann. Mindestens werden wir wohl darin einig sein, daß körperliche und geistige Kraft in keiner unmittelbaren Proportion zueinander stehen. Mit dem Anwachsen der einen braucht die andere noch nicht zu steigen. Nun kann man einwerfen, das eben sei ein Unglück: das Ideal fordere die völlige Deckung.

Gewiß streben mächtige Gefühlsmotive nach dem Gleichgewicht beider Seiten der Lebenseinheit, aber schon die folgerichtige Fortbildung des Gedankens erschüttert seine Zuverlässigkeit: ich wenigstens kann mir nicht die Seele eines Kant im Körper eines Preisringkämpfers vorstellen. In jedem Betrieb, so auch in dem unseres Organismus, kommt die Mehrleistung eines Teiles nur auf Kosten anderer Teile zu stande. Die übermäßige Gehirntätigkeit, ohne die es keinen Fortschritt gibt, schädigt andere Körperfunktionen, so wie die Ausbildung eines Geweihes die Schneidezähne beeinträchtigt, wie keine Hypertrophie entstehen kann ohne entsprechende Atrophie. Der Geist ist ein Schmarotzer des Leibes. Man darf biologisch das Bewußtsein auffassen als eine allmählich entstandene Schädigung des belebten Körpers, als eine zum Tode führende Krankheit, von der das reine Leben frei ist, und man darf vermuten, daß dem Regenwurm bereits der Hund als ein Gehirnneurastheniker erscheint. Ja, es muß ausgesprochen werden, daß wir nicht nach gleichmäßig entwickelten Körper-Geist-Einheiten streben sollen. Lediglich auf die höhere Entfaltung des Geistes kommt es an, und diese ist mit körperlichen Mehrleistungen unvereinbar. Alles Große entsteht unter krankhaften Erscheinungen, weshalb oft genug das Große selbst für krankhaft erklärt worden ist. Denken wir uns des Beispiels halber ein Weib, das in völliger Unwissenheit seiner physiologischen Bestimmung empfangen hat; muß es nicht alle Anzeichen seines Zustandes, vom ersten Übelbefinden an bis zu den Wehen, für die Anzeichen einer schweren Krankheit halten? Aber nur so kann ein Kind geboren werden. Auch das geistige Erzeugnis reift unter ähnlichen Störungen der normalen Verfassung, Störungen des Temperamentes und des Nervensystems, die nicht eher nachlassen, als bis das Werk vollendet ist. Wer der unangetasteten Gesundheit zuliebe auf künstlerisches oder wissenschaftliches Schaffen verzichtet, der gleicht einem Kinde, das aus Angst vor dem Durchbruch der Zähne lieber keine Zähne haben will; und wer das höhere geistige Leben wegen seiner Durchbruchserscheinungen abnorm nennt, der müßte ebenso die Zähne als krankhaft bezeichnen, da ja doch das Zahnen unter Schmerz und Fieber vor sich geht. Und weil der Leistungsmensch nicht aufhört, zu denken und zu bilden, so hört er auch nicht auf zu leiden. Die Lebensbeschreibungen unserer großen Männer reden eine deutliche Sprache. Wahrhaftig — »ein Ding, das keiner voll aussinnt und viel zu grauenvoll als daß man klage«.

Es mag widersinnig klingen, von der Gesundheit als Übel zu sprechen, und ist doch nicht unbegründet. Zum mindesten steht fest, daß sie kein unbedingtes, sondern nur ein verhältnismäßiges Gut ist, und man kann wahrscheinlich machen, daß Leiden und Schmerzen

als notwendige Begleiterscheinungen geistiger Entfaltung wünschenswert und auch im Hinblick auf seelische Verinnerlichung von Nutzen sind. Die Schlußfolgerung hieraus liegt nahe. Während der Zeugungsmensch um jeden Preis gesund sein will, ist das Absehen des Leistungsmenschen darauf gerichtet, die körperliche Gesundheit auf das unentbehrliche Minimum zu beschränken. Der Körper darf nicht völlig versagen, wenn irgend ein fruchtbares Geisteswerk möglich werden soll, aber er darf anderseits nur so viele Rechte beanspruchen, als ihm unter der angedeuteten Zielbestimmung zukommen. Dem Zeugungsmenschen ist die robuste Gesundheit ein Zweck, dem sich die meisten anderen seiner Lebenszwecke unterordnen. Der Überschuß an Lebenskraft wird nicht vergeistigt, sondern immer wieder nur zu Gunsten körperlicher Verrichtungen aufgebraucht, also in der Richtung nach unten und nicht in der nach oben verwertet. Neue Gestaltungen und höhere Differenzierungen fallen fort, da die ängstliche Sorge vor jeder Trübung des Wohlbefindens die seelische Triebkraft hemmt. Die Berufskrankheiten der Geistesmenschen — deren es ebensogut gibt wie Berufskrankheiten von Grubenarbeitern — ließen sich freilich vermeiden, wenn diese Menschen dem ärztlichen Rat entsprechen und ihr Schaffen einstellen wollten, wenn sie im Sinne der Erstarrung anstatt im Sinne der Entwickelung leben wollten. Es ist aber nicht unter allen Umständen sittlich empfehlenswert, körperliche Leiden an sich selber zu vermeiden und an anderen zu beheben. Das übliche Rezept der Moralärzte: schaffe Krankheit, Not und Elend aus der Welt, so handelst du gut, ist unangenehm naiv.

In einem modernen Roman, der das Jeremiaslied der Entartung genannt worden ist, sagt die Hauptperson von sich, sie leide unter einer häßlichen Farbenstimmung ebenso, wie andere Menschen unter Familienkatastrophen. Eine solche mimosenhafte Empfindlichkeit hat in unserer Welt der Disharmonien gar böse Folgen, und Ärzte wie Publikum werden nicht müde, diese Nervenschwäche zu bekämpfen. Aber sie ist wirklich die Bedingung dafür, daß unser Leben vornehmer gestaltet werden kann. Wer aus einer Zimmereinrichtung Freund oder Feind herausfühlt, wer durch einen falschen Ton im vertrauten Geplauder sich von einer Leidenschaft heilen läßt, der entgeht wenigstens der Vergröberung. Der Übergang vom Erhaltungs- zum Erhöhungsleben vollzieht sich nun einmal für den modernen Menschen durch eine feinere Reizbarkeit des Nervensystems. Die hiermit verknüpften Leiden werden selten richtig beurteilt. Für die einen sind sie krankhafte Erscheinungen, denen durch Abstumpfung und Verhärtung entgegengearbeitet werden muß, wie man etwa ein musikalisches Ohr so lange mißhandeln kann, bis es auch mit dem unreinsten Gesang zu-

frieden ist; den anderen gilt das leise Seufzen empfindlicher Naturen wenig im Vergleich zu dem Jammern der Hungernden und Frierenden. Die Frage ist aber ausschließlich die, ob mit einer solchen körperlichen und geistigen Beschaffenheit etwas geleistet werden kann. Diese Frage darf, wie ich denke, bejaht werden. Manche der von Lombroso gesammelten Tatsachen aus der Vergangenheit und ferner die Beobachtungen, die wir in unserer Zeit machen, sprechen dafür.

Indem ich nun die seelische Eigentümlichkeit des Leistungsmenschen darzulegen versuche, gehe ich von einem Worte Gottfried Kellers aus: »Mehr oder weniger traurig sind am Ende alle, die über die Brotfrage hinaus noch etwas kennen und sind; aber wer wollte am Ende ohne diese stille Grundtrauer leben, ohne die es keine rechte Freude gibt? Selbst wenn sie der Reflex eines körperlichen Leidens ist, kann sie eher vielleicht eine Wohltat als ein Übel sein, ein Schutz mehr gegen triviale Ruchlosigkeit«. Der gleiche Gedanke ist ungezählte Male von den Edelsten ausgesprochen worden. Jesus lehrt, daß wir dem Schmerz und der Not nicht ausweichen, sondern sie durch Vertiefung überwinden sollen. Meister Eckhart mahnt: »Das schnellste Tier, das euch trägt zur Vollkommenheit, ist Leiden.« In der »Iphigenie« heißt es:

Die Schmerzen sind's, die ich zu Hilfe rufe,
Denn Freunde sind sie, Gutes raten sie.

Selbst aus einem Bekenntnis Nietzsches klingt derselbe Ton heraus: »Meine Humanität«, so sagte er 1888, »besteht nicht darin, mitzufühlen, wie der Mensch ist, sondern es auszuhalten, daß ich ihm mitfühle.« Mit einem Wort: die Leidensfähigkeit kennzeichnet den Geistesmenschen. Der Tiermensch hat tausend Vergnügungen und Entschädigungen, die jenem fehlen — er »amüsiert« sich —; des Geistesmenschen Weg führt weit, doch nicht zum Glück. Ganz dem Werke hingegeben, von körperlichen Beschwerden gequält, der Behaglichkeit des animalisch lebenden Zeugungsmenschen beraubt, unzufrieden mit der eigenen Leistung, von stiller Melancholie erfüllt — so lebt er ein Leben, das sich gründlich von der gemeinen Lebenshaltung unterscheidet und dennoch unendlich wertvoll ist.

Im Leiden der Mutter werden wir zum ersten Male, im eigenen Leiden zum zweiten Male geboren. Das innerliche Leiden des höheren Menschen unserer Zeit liegt unaufhebbar darin begründet, daß seinen vielfältigen Bedürfnissen und Bestrebungen nicht genügt werden kann. Seine Seele ist so zerlegt, so fein differenziert, daß er jede Beschränkung auf eine Fähigkeit und ein Ziel als eine Beeinträchtigung seiner reichen Natur empfindet. Sein Wissen ist zu schmerzhafter Größe angewachsen. Seine Affekte quälen ihn, denn sie stürmen aus dunkler Tiefe herauf und sind nicht Plagiate wie die der meisten; Richard

Wagner nannte sich einen exklamatorischen Menschen und fügte hinzu, das Ausrufungszeichen sei im Grunde die einzige ihm genügende Interpunktion, sobald er die Welt der Töne verlasse. Was soll ein solcher Mensch in unserer geregelten, nüchternen Gesellschaft? Er leidet, weil ihm der Widerstreit des wirklich gelebten und des gedachten Lebens niemals aus dem Bewußtsein kommt. Aber gerade die seelischen Widersprüche und die Art, wie man sich zu ihnen stellt, sind das Entscheidende beim Menschen. Die Feindseligkeiten, die zwischen Anlage, Erziehung und Umgebung, zwischen der gegebenen und der zu erringenden Welt, zwischen dem Tierischen und dem Heiligen im künstlerischen Wesen unausbleiblich auftreten, können durch Wegsehen scheinbar ausgeglichen werden. So verfährt der Alltagsmensch. Er teilt sich seinen Kopf in mehrere Fächer ein, stopft in jedes eine anders gerichtete Fähigkeit und gelangt zu der Behaglichkeit, die ihm über alles geht. Naturtriebe und Geistesregungen widersprechen in ihm sich nicht, weil sie sich nicht begegnen. Ein vornehmer Geist jedoch sucht nach seiner eigenen Synthese. Er fürchtet sich nicht, allgemein verbreitete und ihm selber lieb gewordene Vorurteile abzustoßen, obgleich sie ihn auch später noch wie amputierte Gliedmaßen schmerzen; er sucht den inneren Kampf, da er ohne ihn sich nicht entwickeln kann. Alle Leiden dieser Art sind gut, denn sie bringen vorwärts. Deshalb ist es so grundfalsch, die Künstler zu bedauern und in die Reihe der nur Kranken einzuordnen. »*The worlds work is done by its invalids.*«

Eine ähnliche Verkehrtheit macht sich geltend, wenn die Künstler wegen ihrer oft geringen sozialen Betätigung als sittlich minderwertig behandelt werden. Alle diejenigen, die wahrhaft der Kunst zugehören, stehen in Einsamkeit: ruhelose Überfülle und qualvolles Leiden scheiden sie aus der vergnüglichen Gemeinschaft ab. Ich meine nicht die vielen ehrenwerten Handwerker, die mit der Perspektive oder dem Kontrapunkt arbeiten, sondern ausschließlich solche, die vom Eros zu den Ideen geleitet werden. Der Wert ihres Daseins liegt in ihren Werken. Das Beste, was sie geben können, spenden sie nicht dem Nachbar oder der Gattin, sondern der Mit- und Nachwelt. Offenkundig ist, daß von allen Plagen und Zerstreuungen des Tages nichts in das Kunstwerk übergeht; ferner läßt sich feststellen, daß die wichtigsten Ereignisse im Leben der meisten bildenden Künstler und Musiker, ja auch vieler Dichter keinen beträchtlichen Einfluß auf ihre Kunst ausgeübt haben: ihre Kunstweise bleibt fest oder ändert sich unabhängig von Geschehnissen, die den Menschen selbst aufs tiefste betrafen. Das Ich, das im Werk sich ausgibt und zur Allgemeingültigkeit entfaltet, ist ebensowenig das soziale Ich wie seine Geltung eine

soziale. Die Künstler als Künstler kommen nicht aus unserer gewöhnlichen Welt, daher verlangen sie vom Leben nichts, als daß es ihnen Ruhe zu ihrer Arbeit läßt. Brauchbar im gewöhnlichen Sinne sind solche Naturen nicht; unter Umständen können ein paar Lastträger viel brauchbarer sein. Aber wessen Blick auf Ewiges geheftet, wessen Seele von einer Welt des Geistes erfüllt ist, der kann am Treiben der Zeugungsmenschen nur teilnehmen παιδιᾶς χάριν, wie Sokrates sagte, des Spieles halber; ingleichen der Künstler. Um wieder mit Gottfried Keller zu sprechen: »Ruhe zieht das Leben an, Unruhe verscheucht es. Gott hält sich mäuschenstill, darum bewegt sich die Welt um ihn. Für den künstlerischen Menschen nun wäre dies so anzuwenden, daß er sich eher leidend und zusehend verhalten und die Dinge an sich vorüberziehen lassen als ihnen nachjagen soll. Denn wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben wie der, welcher am Wege steht«. Der in einer überpersönlichen Sphäre Lebende verliert gar leicht die Fähigkeit, den Erfordernissen des Tages, den Wünschen der Umgebung, den natürlichen und sozialen Bedingungen des äußeren Daseins gerecht zu werden. Verschwenderische Hingabe an die üblichen Pflichten würde ihn mit Unfruchtbarkeit bedrohen und den Dämon ertöten, ohne den er nicht wäre was er ist. Künstlertum und Beamtentum sind der Regel nach Gegensätze und müssen es sein. Ein dämonischer Beamter — nicht wahr, lieber Leser, du lächelst?

Goethe hat den schönen Ausdruck: die Fortifikationslinien meines Daseins. Darunter versteht er die Begrenzung seiner besonderen Anlagen und Kräfte. Das Wissen von dem, wozu man berufen ist, bedeutet die Tugend des Schaffenden. Das Altertum lehrte einen Zusammenhang zwischen sittlicher und intellektueller Bildung und gebrauchte dafür den Satz, Tugend sei Wissen. Hierin steckt die richtige Erkenntnis, daß es keine instinktive Sittlichkeit gibt. In jenen halb erhellten Räumen, die der Instinkt bewohnt, kann wahre Sittlichkeit nicht leben, denn sie hat immer die Einsicht in den Unterschied von Gut und Böse zur Voraussetzung. Unterhalb dieser Einsicht mag Unschuld liegen, doch niemals Sittlichkeit. So gibt es auch eine Sittlichkeit, die darin besteht, daß die Erkenntnis der eigenen Fähigkeiten sich verbindet mit dem ernsthaften Versuch, aus ihnen zu machen, was nur irgend gemacht werden kann. Wir können das die Gewissenhaftigkeit des Künstlers nennen; obgleich der Ausdruck etwas Kleinbürgerliches und einen dumpfen Geruch an sich hat. Gewissenhaftigkeit meint hier nicht: irgend welchen Vorschriften treuherzig folgen, sondern ehrlich mit sich und aus sich heraus arbeiten. Der geistig Schaffende empfindet stets Gewissensunruhe, wenn er mit Dingen sich abgibt,

die nicht zur Aufgabe seines Lebens gehören. Ein zeitweiliges Vergessen der Aufgaben, für die er da ist, kommt freilich vor, aber kaum hat die Ruhe eine Zeit gewährt, so beginnt das aufgeregte Spiel im Innern von neuem und das böse Gewissen ist es, das ihn zu weiterem Schaffen antreibt. Daher ist das »böse« Gewissen so segensreich, und nichts Großes würde ohne seine Strafen zu stande kommen. Ganz anders verhält sich das Gewissen bei den Versuchen der Unreife, über das Niveau oder die Fortifikationslinien des Ich hinauszuschreiten. Denn das Mißlingen dieses Versuchs führt eine Selbstverachtung geringerer Grade und anderer Betonung herbei. Man soll sich eben die Fahnen hoch stecken, man soll das Unmögliche wagen, um das Mögliche zu erreichen, das Unglaubhafte erstreben, damit Glaubhaftes geschehe. Der Künstler, der Großes erreichen will, darf sich nicht als vergänglich, sondern muß sich als endgültig betrachten.

Bisher haben wir die Seelenverfassung des Künstlers gleichsam in der Vereinzelung betrachtet; wir haben den Menschen als ein für sich stehendes Wesen und seine Künstlerschaft als eine frei schwebende Daseinsrichtung aufgefaßt. Da jedoch in Wirklichkeit der Künstler nie völlig losgelöst existiert, sondern an Umgebung, Stamm und Familie gebunden bleibt, so sind jetzt diese die Gesamthaltung mitbedingenden Momente zu untersuchen. Der Einfluß der Umgebung erfolgt so unwillkürlich, wie etwa des Kindes Sprache beeinflußt wird durch den Dialekt der mit ihm Verkehrenden; ja selbst wenn die nächste Umgebung des Kindes ein ganz reines Deutsch spricht und das Kind sonst wenig mit Leuten zusammenkommt, erhält und behält doch seine Sprache die Färbung des Milieus. So ist es hier. In einer ganz rätselhaften Weise wirken feinste Ströme und unsichtbare Strahlen aus der Außenwelt auf die Innenwelt des Künstlers ein, namentlich in den Jugendjahren. Allein es wäre ganz unmöglich, hieraus die Persönlichkeit berechnen zu wollen, so wie man ein Dreieck berechnet aus zwei Seiten und dem eingeschlossenen Winkel. Denn immer ist eine angeborene Beschaffenheit als unbekannte, aber wirksame Größe beteiligt. Auf die vererbte Anlage kommen wir gleich zurück. Vorher jedoch ist nach dem Verhältnis zur künstlerischen Umgebung zu fragen. Gewöhnlich liegen die Dinge so, daß in der Kunstübung der bestimmten Zeit zwei entgegengesetzte Strömungen sich nachweisen lassen, zwischen denen der junge Künstler zu wählen hat. Ist er einer von den Echten und ein Glückskind dazu, so schließt er sich der Partei an, der die Zukunft gehört, und führt sie zum Siege. In einer gewissen Auffassung erscheint dieser Zustand der Umgebung als eine zweckmäßige und fast beabsichtigte Vorbereitung auf das Auftreten des Genies. Nach einer anderen Auffassung verdankt der Künstler

seine Größe dem zufälligen Umstande, daß er in einer bewegten und von Keimen erfüllten Zeit geboren wurde. Gleichviel — Tatsache ist, daß wir Männer wie Shakespeare oder Raffael von zahlreichen Talenten umgeben sehen, und daß sich keine Lebensbeschreibung denken läßt, in der dieser Faktor übersehen würde.

Aus den Lebensbeschreibungen vieler Dichter, Maler, Musiker erhellt, daß sie anfänglich bestimmten Vorbildern folgten, um schließlich einen neuen, ihren eigenen Stil zu finden. Das Neue ist zunächst eine Abweichung von der individuellen Gewohnheit, braucht aber für die Umgebung nichts Unerhörtes zu sein. Umgekehrt liegt es bei dem gleichfalls vorkommenden Tatbestand, daß eine künstlerische Persönlichkeit von Anfang an einen Weg einschlägt, der der herrschenden Geschmacksrichtung entgegengesetzt ist und trotzdem durch Anregung und Vorbild entsteht. Was das Individuum während seines Lebens leistet, braucht in ihm selber nicht als neu empfunden zu werden und ist es dennoch für die Zeitgenossen. In beiden Fällen darf die Abweichung von dem Durchschnittlichen nicht überschätzt werden: es ist und bleibt doch eine verhältnismäßig geringe Abänderung. Der durchschnittliche Künstler wenigstens setzt nur insoweit seine Persönlichkeit und seine Erfindungskraft durch, als er das Vorhandene ein wenig umbiegt.

Daß die Persönlichkeit, soweit sie im Kunstwerke sich verrät, Züge der Volksart zeigt, ist nicht zu bezweifeln. Aber Umfang und Gesetze dieser Abhängigkeit entziehen sich jeder allgemein theoretischen Bestimmung. Denn eine Nation ist immer ein Gemisch von vielen Rassen, und Fehler in der Zurückführung von individuellen Eigenschaften auf nationale oder auf Rasseneigentümlichkeiten sind an der Tagesordnung. Was die Familie angeht, so ist namentlich davor zu warnen, daß die natürliche Familie nicht mit der engeren Namensfamilie verwechselt werde. Dieser Fehler wird dadurch so bedenklich, daß die den Namen ändernden Frauen gleichfalls verantwortlich sind für das Blut, das in den Adern der von ihnen abstammenden Künstler rinnt. Ein neuerer Forscher behauptet freilich, das Kunsttalent werde vom Vater ererbt und könne als männliche Eigenschaft, als sekundäres Geschlechtsmerkmal gelten [10]). Aber daß eine hervorragende Frau einen Sohn hat, dessen Genie gemäß den veränderten Umständen deutlicher in die Erscheinung tritt, gehört keineswegs zu den Seltenheiten. Ob das künstlerische Talent leichter auf Erstgeborene oder Nachgeborene übergeht, läßt sich mit Sicherheit nicht entscheiden. Die volkstümliche Ansicht billigt den Erstgeborenen ein Mehr an vererbtem Talent zu. Allein Mozart war das siebente und Boileau gar das fünfzehnte Kind seiner Eltern.

Wie nun das Reellste und das Geistigste, vererbte Anlage und Lebensschicksale, Zufälligkeiten der Abstammung und der persönlichen Begegnung, — wie dies alles zu einer künstlerisch einheitlichen Seele zusammenfließt, das vermag nur die Kunst des Biographen im einzelnen Falle deutlich zu machen; die allgemeine Kunstwissenschaft muß sich mit der Erkenntnis des Problems begnügen. Einiges sehen freilich auch wir. Wir bemerken, daß äußere Umstände verschiedentlich einwirken. Armut und Not brechen die Einen und stählen die Anderen. Es gibt Talente, die die Peitschenhiebe der Not so unbedingt brauchen wie ein Kreisel, der sonst auch nicht auf der Spitze stehen kann. Manche dagegen gleichen dem Reifen, der, durch einen Schlag getrieben, rund und sicher seine Bahn durchläuft, um erst am Ende niederzufallen. Die einen entwickeln sich unaufhörlich, entfalten immer neue Seiten ihres Talentes, versuchen sich bald hier, bald dort, und es kann ihnen, wenn sie groß veranlagt sind, wohl gelingen, daß sie auf allen Feldern fruchtbaren Samen ausstreuen und reiche Ernte gewinnen. Wiederum andere bleiben so, wie sie anfangs waren: sie verfolgen stets den gleichen Weg und bringen es auf ihm zur höchsten Vollendung; aber sie dürfen nie ihre Bahn verlassen. Talente dieser letzten Art bringen es sicherer und schneller zu Erfolgen, weil das Publikum sich leichter an sie als an die schwankenden Begabungen gewöhnt. Unnötig auszuführen, daß Erfolg und Ruhm, unmittelbare Anerkennung und Ewigkeitswert recht häufig auseinandergehen: traurige Erfahrungen zeigen immer von neuem, daß der Tageserfolg solchen zu teil wird, von denen nach ihrem Tod niemand mehr spricht, und daß für Bessere die Sonne des Ruhms erst am Grabstein aufgeht. Und das muß beklagt werden, weil die alsbald eintretende, leidlich allgemeine und intensive Anerkennung gewöhnlich die Leistungsfähigkeit erhöht. Allerdings können Erfolge, namentlich frühzeitige und übertriebene, den Träger des Erfolges zum Leichtsinn, zur Faulheit verleiten. Aber in der Regel wird die gefundene Anerkennung ein Sporn sein, der nach vorwärts treibt. Außerdem sichert sie dem mit ihr Bedachten mehr Muße und Pause, mehr ausgeruhte Kraft, als Konkurrenz und hastendes Tagestreiben dem noch Ringenden gewöhnlich gönnen. Diejenigen, die Jahre hindurch vergebens sich bemühen, ermatten schließlich und leisten — ihr Leben im ganzen betrachtet — kaum ein Zehntel dessen, wozu sie befähigt gewesen wären. Und dies scheint mir das Schmerzlichste an der oft ungerechten Verteilung des Erfolges: es geht so viel geistige Kraft, so viel objektive Leistung dadurch verloren. Teils deshalb, weil gewisse Dinge eben nur mit einem größeren Vermögen oder in einer leitenden Stellung oder unter Teilnahme weiterer Kreise zu stande gebracht werden können, teils aus

dem Grunde, daß der dauernd an das Pult der zweiten Geiger Gebannte die notwendige Frische, den Aufschwung schließlich einbüßt.

Es gibt freilich ein Verfahren, sich trotz allen Mißgeschicken eine ausreichende Spannkraft zu erhalten. Man muß sich durch gesteigerte Selbstschätzung über die Anerkennung der Mitlebenden gleichsam hinausheben. Indessen ist diese Schutzmaßregel für die übrigen wenig erfreulich, und in bestimmten Formen wird sie zur lächerlichen Anmaßung. Ich möchte nur psychologisch begreiflich machen, warum so viele, die es — wie man sagt — im Leben zu nichts gebracht haben, von sich sehr eingenommen sind und über die Begünstigten mit Verachtung aburteilen. Ohne solchen Glauben an sich selbst und ohne die ausgesprochene Geringschätzung der Nebenbuhler vermöchten sie schlechterdings nicht weiter zu leben; die einzige Wirkungsmöglichkeit, die ihnen verbleibt, ruht auf dieser biologischen Schutzmaßregel. Außerdem ist tatsächlich ein unerschütterliches Selbstvertrauen eine der für den Erfolg wichtigsten Eigenschaften. Die großen Erfolge schafft nur, wer das Leben sich dienstbar und die Mitwelt sich gefügig glaubt; wer diesen Glauben nicht aufbringt, der trete zur Seite. Es liegt etwas Wahres in der Vorstellung kugelfest zu sein — sie trägt den Kämpfer durch Gefahren, die er sonst nicht überwinden würde. Denn auf allen Schlachtfeldern des sozialen Lebens sind Siege erfochten worden, die nur der rücksichtslosesten Verachtung des gesunden Menschenverstandes zufallen. Auf derselben Reihe steht die Zähigkeit. Ein oberstes Gebot für den nach Erfolg Strebenden lautet: lasse dich nicht entmutigen, denn sonst gibst du denen recht, die nichts von dir halten und dir nichts gönnen. Allerdings gehört viel Mut und Kraft dazu, tagaus tagein, jahraus jahrein unermüdlich um den Erfolg zu ringen. Indessen, wer das vermag, erlebt auch in verhältnismäßig vielen Fällen das Gelingen: plötzlich, oft ohne daß man einsieht, weshalb die langsame Häufung gerade jetzt zum Ziele führt, stellt der Erfolg sich ein.

Zu diesen Eigenschaften der Person müssen äußere Umstände begünstigend hinzutreten. In erster Linie die »Protektion«, wie wir gern mit einem Fremdwort sagen. Sie wird denen am sichersten zu teil, die über die genannten Eigenschaften verfügen, und kann von ihnen auch ohne Scheu angenommen werden. Schließlich sind wir Menschen ja alle, ausnahmslos, aufeinander angewiesen und die persönlichen Beziehungen werden sich niemals ausschalten lassen. Man muß zufrieden sein, wenn die Protektion nicht so weit geht, gänzlich Unwürdigen einen Erfolg zu verschaffen. Das erfüllte Ideal einer unpersönlichen Gerechtigkeit würde viele feine und wertvolle Verhältnisse einer maschinenmäßigen Gleichförmigkeit aufopfern. Empfindlich

werden Bevorzugung und Zurücksetzung eigentlich erst dort, wo eine Behörde oder eine Institution entscheidend mitwirken; denn hier erwartet man völlige Unparteilichkeit. Dazu kommt, daß solche Institutionen in der Struktur unserer heutigen Gesellschaft widerrechtlich zu Mittelpunkten geworden sind. Von staatlichen Verwaltungen erträgt die schaffende Persönlichkeit allenfalls noch einen maßgebenden Einfluß, obwohl sie es ist, die Werte schafft, und nicht die nur ordnende, administrative Behörde. Aber daß der Erfolg einer künstlerischen Leistung wesentlich von der Gunst jener Geschäftsleute abhangt, die als Theaterdirektoren, Verleger, Kunsthändler u. s. w. von der Tätigkeit der Künstler leben — und nicht gerade kümmerlich —, das ist in der Mehrheit der Fälle ein arges Mißverhältnis.

Durch das Zusammenwirken vieler günstiger Umstände, insbesondere aber durch ausführliche und begeisterte Mitteilungen in der Presse entstehen jene seltenen, triumphierenden Erfolge, die den Beglückten ein für allemal aus der Reihe der Mitstrebenden herausheben. Ein einziger durchschlagender Erfolg sichert seinem Träger für Jahrzehnte die Aufmerksamkeit des Publikums; auch Mißerfolge können ihm wenig anhaben. Dem, der dieses große Los gezogen hat, fliegt alles übrige zu. Er kann fordern, was er will: ihm wird alles gewährt, und zwar auf Kosten der anderen. Am leichtesten hat er es, wenn er eine »Spezialität« ist d. h. irgend etwas, an sich vielleicht Minderwertiges zu bieten vermag, worin er einzig dasteht. Würde heute ein Fuhrknecht aus seiner Kehle Akkorde hervorbringen, er wäre morgen der gefeiertste Sänger auf dem Erdenrund. Und je weiter der Kreis möglicher Konsumenten ist, desto lohnender ist der Erfolg. Doch genug von diesen Fällen, die fast zur Pathologie des Gemeinschaftslebens gehören.

Anmerkungen.

[1]) Hartmanns Ausführungen im zweiten Teil seiner Ästhetik (Philosophie des Schönen S. 522—585) erscheinen mir als so geschickt und überzeugend, daß ich ihnen mehrfach folgen konnte.

[2]) Näheres in den Aufsätzen von F. Paulhan, *L'invention* und *Le développement de l'invention. Revue philosophique* 1898, Bd. 45, S. 225—258 und Bd. 46, S. 569—608. Ferner: Josiah Royce, *The psychology of invention. Psychol. Review* 1898, Bd. 5, S. 113—144.

[3]) Zu den im Text vorangegangenen und folgenden Betrachtungen vergleicht man mit Nutzen J. Milsand, *L'esthétique anglaise* 1864 und Karl Spitteler, Lachende Wahrheiten 1899.

[4]) Übrigens bezweifelt Spitzer (H. Hettners Kunstphilos. Anfänge 1903, I, 327), daß diese natürliche Anlage für Konstruktion dem Baumeister unentbehrlich sei, und meint, die ohne Spezialbegabung zu erwerbende reine Technik zusammen mit entwickeltem Geschmack könne für die Künstlerschaft auf diesem Gebiete ausreichen.

[5]) Wallaschek hat in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1891 (Bd. VII, Heft 1) nachgewiesen, daß zu gewissen Gruppen von Sprachstörungen Parallelgruppen von Störungen des musikalischen Ausdrucks zu finden sind, und daß zwischen Sprechen und Singen ein ähnlicher Unterschied besteht wie zwischen Schreiben und Zeichnen, der schließlich auf die Verschiedenheit des intellektuellen vom gefühlsmäßigen Ausdruck zurückgeführt werden kann.

[6]) Das gleiche gilt von Genuß und Kritik eines Dichtwerkes. Nur wird hier der erste Vorgang, der der »Einfühlung«, meist noch zerlegt: der Leser versetzt sich in das Seelenleben der dichterischen Gestalten (oder was dasselbe ist: in das des Bekenntnislyrikers) und er versetzt sich außerdem (bei Epen und Dramen) in das Seelenleben des Dichters, insofern dieser als von seinen Geschöpfen verschieden hervortritt.

[7]) »Der normale Seelenverlauf scheint nun darin zu bestehen, daß gemäß dem ersten Gesetz Inhalte sich zusammenfinden, und zwar verwandte Inhalte, die sich in einer herrschenden Synthese vereinigen, und daß zweitens jede Einheitbildung so lange beharrt, bis ein Teil ihrer Faktoren mit neuen Elementen zu einer neuen Gruppe verwachsen ist.« (Das Doppel-Ich, 2. Aufl., S. 48.) Vgl. W. James, *Principles of Psychology* 1890, I, 225 ff. *(»Thought tends to personal form.«)* — Hill Tout in den *Proceedings of the Society for Psychical Research* XI, 309. — Th. Flournoy, *Des Indes à la planète Mars. Etude sur un cas de somnambulisme avec glossolalie.* 1900, S. 88 u. öfter. — Th. Poppe, Friedrich Hebbel und sein Drama, 1900, S. 103 ff. — Schöne Beobachtungen und Aphorismen in den Tagebüchern von Amiel und den Goncourt. An vielen Stellen meiner Darlegung dürfte ich auch Goethe zu Zeugen anrufen, der in seinem Aufsatz »Shakspeare und kein Ende« über Menschenkenntnis und dichterische Seelenkenntnis, über Wortgewalt und Phantasie mit wundervoller Deutlichkeit sich ausgesprochen hat.

[8]) »Auch die Hypothese des Doppel-Ich ist eine verallgemeinernde Abstraktion aus zahlreichen Beobachtungen, von denen vielleicht jede ihre besondere Erklärung verlangt.« »Ich denke bei Ober- und Unterbewußtsein nicht an eine Art geologischer Schichten im Gehirn, sondern wähle die Benennung bloß als ein leichtverständliches Bild.« (Das Doppel-Ich, 2. Aufl., S. 48 u. 13.)

[9]) »Ich habe in meinem ganzen Leben ein eigentümliches Gefühl gehabt in der Gesellschaft von menschlichen Wesen. Ich vergaß ganz mich selbst und häufig meine Umgebung, und hinter den Worten und Handlungen der Menschen um mich schien ich ein anderes Selbst zu sehen, das an den Drähten zieht und die Puppen tanzen läßt. Die Aussprüche, die von ihren Lippen kamen, sind sonderbar untermischt mit anderen Aussprüchen, die klanglos sind. Das Arbeiten des Gehirns scheint vor mir zu liegen wie ein Uhrwerk, und Sprache, Geste und Erscheinung von Menschen in Gesellschaft sind nur die Bewegungen der Zeiger auf einem Zifferblatt. Ich fühle eine wunderliche Zuneigung oder Abneigung, wie es gerade kommt, im Zusammensein mit solchen, mit denen das Leben mich in Berührung bringt. Ja noch mehr: ich kann nicht auf der Straße gehen, in einem Eisenbahnwagen sitzen, mich unter die Menge mischen in Theatern und auf anderen öffentlichen Sammelplätzen, ohne die Hoffnung und die Furcht, die Freude und den Kummer von menschlichen Wesen zu empfinden. Es ist, als wenn ich den Pulsschlag ihrer Seelen fühlte. Manchmal entrollt sich vor mir eine ganze Geschichte gleich der Druckseite eines Buches, mit dem Unterschiede, daß ich höre (wodurch?) und sehe — mit anderen Augen — Worte, Töne, Farben, Formen, Plätze, von denen ich nie gehört, Gesichter, die ich nie gesehen, Kleider in einem Schnitt und einer Mode, die ich nie erblickte. Eine Reihenfolge von Bildern, mannigfacher und

schneller als im Panorama oder beim Kinematographen, gleitet vor mir vorüber, und sie hat sich in jedem Falle, in dem ich untersuchen konnte, verknüpft gezeigt mit der Person oder den Personen, in deren Gegenwart die Vision kam.« (K. E. Henry Anderson, *Experiences of a Seer. The Occult Review,* 1905, I, 2, S. 68.)

[10]) Vgl. P. J. Möbius, Über Kunst und Künstler, 1901, S. 71 f. Das Beweisverfahren durch Beispiele ist nicht sehr überzeugend, zumal wenn man, wie Möbius, annimmt, daß der Vater die nämliche Veranlagung im Latenzzustande besessen haben könne. So läßt sich schließlich alles beweisen. Auch L. Löwenfeld scheint mir zu ausgiebig mit Vermutungen zu wirtschaften, wenn er sagt: »Die Annahme der kombinierten Vererbung latenter väterlicher und mütterlicher Fähigkeiten ist von großer Tragweite, da sie uns das Auftauchen eines Genies in einer Familie erklärt, deren Glieder sich bisher, soweit bekannt, in keiner Weise auszeichneten. Sie ist aber zugleich notwendig, da das Genie nicht ein Produkt der Erziehung oder Übung, sondern lediglich der ererbten Anlage ist, die hinwiederum bei den Vorfahren zu irgend einer Zeit und in irgend einer Form existiert haben muß.« (Über die geniale Geistestätigkeit, 1903, S. 102.)

II. Entstehung und Gliederung der Kunst.

1. Die Kunst des Kindes.

Anfänge der Kunst werden aus Funden der vorgeschichtlichen Zeit der Beobachtung zugänglich. Ferner erhalten sie Licht von den Tatsachen, die sich noch jetzt an Kindern und Naturmenschen feststellen lassen. Diese Tatsachen sollen zunächst untersucht und aus ihnen Folgerungen über den Ursprung der Kunst abgeleitet werden.

Die Kunst des Kindes kann nur derjenige einigermaßen verstehen, der den Dämmerzustand der Jugendjahre nachzubilden vermag. In diesem Lebensalter geht alles ineinander über: Ich und Außenwelt, Traum und Wachen, Wirklichkeit und Täuschung, Gestern und Morgen, Begriff und Zeichen, Denken und Versinnlichen. Lebhafter angeregten Kindern sind die geometrischen Figuren sowohl sichtbar gewordene Begriffe als auch Gegenstände der Außenwelt als auch Symbole geheimnisvoller Kräfte. Der Erwachsene begreift nur noch schwer, welche unerhörte Gewalt ein paar sinnvolle Linien haben können. Aber für den aufwachsenden Menschen bedeutet der einfache Umriß, den er im Gegensatz zu allen Tieren hervorbringt, eine ganze Welt. Freude an der exakten Übereinstimmung mit dem Original und an Genauigkeit überhaupt entwickelt sich erst später. Das Undeutliche ist vielmehr zunächst die unerschöpfliche Quelle von Reizen für das kindliche Gemüt. Denn des Kindes lebhafte Phantasie findet mehr Anregung und Beschäftigung am verheißungsvoll Unbestimmten als am endgültig Bestimmten. Hierin liegt etwas wahrhaft Künstlerisches. Diese Vertrautheit mit dem Geheimnisvollen schließt jede intellektuelle Wißbegierde aus, so wie sie vom Ästhetischen ausgeschlossen ist. Daher deuten Kinder das ihre Sinne Entzückende aus dem eigenen Seelenleben heraus durch ein Assimilieren, das die Grenzen der Wirklichkeit überschreitet. Sie erwärmen und beleben alles nach Maßgabe ihrer geringen Erfahrung, sprechen in Metaphern, sehen in dem Mützchen einen alten lieben Freund, bestrafen den Tisch, an dem sie sich gestoßen haben, bedauern die Steine, die immer an demselben Platz liegen müssen u. dergl. mehr. Sie schaffen Welten und bevölkern sie mit Gestalten, die ebenso lebendig sind wie wirkliche Menschen und

Menschen der Kunst; sie lassen diese Menschen geboren werden und sterben, glücklich und unglücklich sein. Die Grenzen zwischen den Lebensgebieten sind verwischt, oder vielmehr sie haben sich noch nicht herausgebildet. Daher ist es nicht zu verwundern, daß fast die Hälfte aller Kinder auch die Fähigkeit des Farbenhörens besitzt, d. h. bestimmte Klänge mit bestimmten Farbenvorstellungen begleitet.

Eine Folge dieser Verschwommenheit ist aber auch das gerade entgegengesetzte Verhalten der Kinder. Da Sein und Schein durcheinander laufen, so werden an die Erzeugnisse der Einbildungskraft dieselben Anforderungen gestellt wie an die Wirklichkeiten. Märchen dürfen um keinen Preis in den Einzelheiten abgeändert werden, gleichviel ob sie von den Kindern erfunden sind (ein seltener und schwer festzustellender Fall) oder ob sie ihnen vorher erzählt worden waren. Bilder werden genau so betrachtet wie außerkünstlerische Gegenstände. Für das noch nicht erzogene Kind hat nur das Gegenständliche und Benennbare Interesse; Stimmung, Farbenreiz, Komposition, Linienführung sind seinen ursprünglichen Instinkten ebenso fremd wie Aufbau eines Dichtwerkes und Feinheit der Charakteristik. Frische Heiterkeit und friedliche Naivität, die *uns* an Kindergeschichten und -bildern entzücken, sind dem jungen Erdenbürger selbstverständlich und daher gleichgültig. Nach Handlung und zwar nach der abenteuerlichsten, nach neuen Eindrücken und Aufklärungen lechzt er — ein hungriger Vorstellungshascher, ein rastloses Wissenstier. Ist es ja doch das Neue, das seinem Bedürfnis nach Tätigkeit entspricht. Die Kunst, der das unverbildete Kind seine Neigung entgegenbringt und seine schwachen Kräfte zur Verfügung stellt, ist eine besondere Kunst. Kinder brauchen ihre eigene körperliche und auch geistige Kost, sie haben *ihre* Art des Genießens und des Schaffens. Was wissen sie vom Tragischen? Was sollen sie mit dem Komplizierten anfangen? Man hat beobachtet, daß Kinder sich eher an Blumen als an Landschaften ergötzen, daß sie nicht einem ganzen Bild, sondern den Teilen ihre Aufmerksamkeit schenken, daß sie Farben sehr gern sehen und gleichmäßig bewerten (nur die Neuheit einer Farbe, nicht ihre Qualität setzt einen Wertunterschied). Das entspricht der Beschränktheit der Erfahrung und des Bewußtseins. Ferner. Der kindliche Egoismus verleugnet sich auch hier nicht; ein kleines Mädchen z. B. sagte: Dieser Engel ist der schönste, denn er hat Locken wie ich [1]). Endlich. Überall spürt man das Tätigkeitsverlangen durch, das die Kinder im Durchschnitt zu übermütigen, lärmenden und ungebärdigen Geschöpfen macht — kurzum, die Kunst des Kindes ist eine der ihnen eigentümlichen Lebens- und Lustformen.

Wenn Kinder aus eigenem Antrieb zeichnen [2]), so bilden sie keine

vorhandenen Objekte nach — denn welchen Grund hätten sie dazu, etwas Gegenwärtiges zu wiederholen? —, sondern sie versuchen, das Erinnerungsbild eines Gegenstandes auf das Papier zu bringen. Ihre Gedächtnisvorstellung aber ist keine getreue Kopie, vielmehr ein abgekürztes Schema, das aus großen, durchgehenden Linien besteht und dem vereinfachenden Auffassungsvorgang entstammt. Sie geben dem vierbeinigen Tisch immer vier Beine, obwohl sie oft genug nur zwei gesehen haben, sie machen den Stiefel möglichst schwarz, weil sie wissen, daß er schwarz ist, und vergessen haben, wie viel helle, ja weiße Lichter darauf liegen. Ihre Absicht nähert sich selten dem Streben des Künstlers, das Gesehene mit den Forderungen des Gefühls in Übereinstimmung zu bringen. Im Gegenteil, Kinder sind die eigentlichen Ideenmaler: sie geben in wenigen Strichen den Begriff eines Dinges — und gerade deswegen kein Bild. Wie nach der Überlieferung der Logik Begriffe und Worte das Wesen der Sachen ausdrücken und daher in der Beschränkung auf feststehende »wesentliche Merkmale« sich rein darstellen sollen (offenbar weil aus diesen »wesentlichen Merkmalen« die übrigen sich nach festen Beziehungen ableiten lassen), so könnte man auch von den Mittellinien der primitiven Malerei sagen, sie seien die graphisch fixierten wesentlichen Merkmale. Erst allmählich erwacht das Verständnis für die Form- und Farbenwerte unserer Umgebung, und es löst sich die ästhetische Anschauung ab von den ihr im Keime beigegebenen wissenschaftlichen Momenten. Auch gelangen Kinder — hier übrigens in Übereinstimmung mit jugendlichen Völkern — erst langsam dazu, die Einzelheiten dem Ganzen richtig unterzuordnen. Kinder zeichnen Häuser, durch deren Fassade hindurch das Innere sichtbar wird, sie machen die Menschen höher als die Zimmer, sie geben dem Profilgesicht ein Enface-Auge. Solche Zusammenhanglosigkeit findet sich außer in der Kunst der primitiven Völker auch noch in der ägyptischen und griechischen Kunst. Es werden eben gewisse Elemente gleichsam für sich behandelt und nicht ernsthaft genug mit den übrigen verknüpft.

Das Zeichnen der Kinder ist verhältnismäßig genau durchforscht[3]). Es fällt nicht schwer, die Gründe für diese anscheinend tadelnswerte Einseitigkeit der Wissenschaft zu erkennen. Die Kinderzeichnungen haben vor den Kinderdichtungen voraus, daß sie unbeeinflußt entstehen und sich entwickeln können, während wir bei den von unseren Kleinen ersonnenen Abzählverschen, Liedern und Geschichten niemals genau wissen, wieviel wirklich von ihnen stammt. Dem Trällern, Singen und sonstigen Musikmachen ist das »Malen« dadurch überlegen, daß seine Leistungen bleibende sind und sich ohne Abände-

rung vervielfältigen lassen. Daher lohnt es in der Tat, den Werdegang der kindlichen Bilderproduktion etwas näher zu verfolgen; beiläufig gesagt: dieses Problem hat garnichts zu tun mit der Erziehung durch die Kunst und zur Kunst, obgleich die drei Dinge meist miteinander vermengt werden.

Das Zeichnen beginnt als Muskelübung und Bewegungsspiel. Krumme Linien werden planlos durcheinander gewirrt, und zwar infolge des physiologischen Bedürfnisses, die Muskeln der Hand spielen zu lassen. Wenn wir Erwachsenen einen Bleistift mit der Spitze aufs Papier halten und gleichzeitig an beliebige andere Dinge denken, so werden wir in der Regel nach zwei, drei Minuten von einer scheinbar selbsttätigen Bewegung des Bleis überrascht. Geben wir ihr nach, so entstehen ineinander laufende Kurven, und bei manchen Menschen entwickelt sich daraus das »automatische« Schreiben. Denselben Vorgang kann man gelegentlich auch bei Kindern beobachten. Meistens jedoch wird die Bewegung bewußt herbeigeführt und genossen. Weniger die geringfügige Tätigkeit als ihr sichtbarer Erfolg locken das Kind, und der nächste Schritt ist der, daß diesen Zufallsgebilden, die durch Ermüdung der Hand ein Ende erreicht haben, eine willkürliche Bedeutung beigelegt wird. Mit der Zauberkraft seiner üppigen Phantasie sieht unser kleiner Freund in dem Gekrakel jetzt eine Kuh und fünf Minuten später ein Haus — wir müssen beides ihm glauben. Aber es dauert nicht lange, da geht eine Idee dem Kritzeln und Schmieren voraus. Das Kind will nunmehr eine Vorstellung zum Ausdruck bringen. Es bildet zu diesem Zweck keineswegs den der Vorstellung zu Grunde liegenden wirklichen Gegenstand nach; selbst wenn er ihm vorgezeichnet wurde, entnimmt es daraus lediglich das Was und nicht das Wie. Sondern es gibt seine Sachkenntnis in linearen Symbolen wieder.

Die Folgen davon, daß ein Wissen bekundet und alles Gewußte mit dem Griffel erzählt, ja aufgezählt werden soll, sind zahlreich und bedeutsam, zumal in Verbindung mit der naturgemäß ungelenken Technik. Einmal erklären sich daraus gewisse ständige Wunderlichkeiten solcher Zeichnungen: ich nannte schon vorher die Vierbeinigkeit eines Tisches in solcher Stellung, wo nur zwei zu sehen sind. Oder es wird die Vornansicht eines Menschenantlitzes gezeichnet und eine zweite Nase links in der Seitenansicht hinzugefügt, weil das Kind weiß, daß die Nase hervorragt und dies Hervorragen nicht anders darstellen kann. Zwei Beispiele dafür finden sich auf Tafel XIV; K bedeutet Knabe, M Mädchen, und die Zahl gibt das Lebensalter. Die Ohren werden schnöde vernachlässigt, Arme und Beine an beliebigen Stellen angesetzt oder auch zu Händen und Füßen verküm-

mert, überhaupt nur einige Teile durch die jeweils bequemsten Striche angedeutet, wie wenn der kleine Zeichner sagen wollte: ich weiß, da ist etwas. (Vgl. Tafel XIV.) Hierher gehört ferner die Durchsichtigkeit der Körper: unter dem Hut sieht man den Schädelumriß, durch den Frauenrock hindurch die Beine, hinter der Hauswand die Möbel. Den Kindern fehlt eben die Einsicht für das Besondere der Malerei und für die Beschränktheit der Mittel, mit der gerade der Kunstcharakter der Malerei verknüpft ist. Deshalb nehmen sie keine Rücksicht auf Schönheit und wagen in glücklicher Unkenntnis aller Schwierigkeiten das Unmögliche. Bis zum neunten Lebensjahr (nach anderen Angaben sogar bis zum vierzehnten) scheint ihrem Griffel nichts unerreichbar; sie sind sehr stolz auf ihre Werke und lieben es nicht, daß man daran herumbessert. Sobald aber Geschmack sich einstellt, schämt sich der kleine Künstler seiner Leistungen, gibt gewöhnlich das Zeichnen für Jahre auf und beginnt nach dieser Pause von neuem. Das ist dann aber nicht mehr Kindeskunst.

Zwei Punkte verdienen die besondere Aufmerksamkeit des Ästhetikers. Wenn es wahr ist, daß Kinder stets »aus dem Kopf« zeichnen, so sind wir hier auf einen ähnlichen Vorgang gestoßen wie bei der Seelenkenntnis des Künstlers, nämlich auf die Tatsache, daß Phantasieerzeugnisse und Gestaltungstrieb am Anfang stehen (s. S. 252). Die Lehre von der Mimesis wird wiederum erschüttert. Allerdings finden sich einige Berichte, die zu ihren Gunsten sprechen. Eckermann erzählt (in der Einleitung zu seinen Gesprächen mit Goethe), daß er als Knabe auf einem Tabakpaketchen das Bild eines Pferdes gesehen und den unwiderstehlichen Drang zum Nachzeichnen empfunden habe. »Als ich fertig war, kam es mir vor, als sei meine Nachbildung dem Vorbilde vollkommen ähnlich, und ich genoß ein mir bisher unbekanntes Glück ... Von dieser Zeit an verließ mich der einmal erwachte Trieb der sinnlichen Nachbildung nicht wieder.« Indessen, solche Selbstbeobachtungen sind spärlich und vielleicht in der Erinnerung verfälscht; meistens nämlich kommt Freude an der Ähnlichkeit zu stande, indem durch bloßen Zufall die schematisch gemeinten Linien mit der Wirklichkeit oder der Vorlage genauer übereinstimmen. — Das zweite Ergebnis von allgemeinerem Wert beruht in den »gezeichneten Mitteilungen«. Sie eröffnen uns einen Ausblick auf den Zusammenhang zwischen Zeichnen und Schreiben, Sprache und Bildkunst. Kinderzeichnungen sind Mitteilungen, in denen die Linien teils als allgemeine Begriffe oder Worte, teils als Schriftzeichen auftreten; sie verdeutlichen eine ursprüngliche Beziehung zwischen diesen Größen, deren Tragweite wir erst später (S. 288) würdigen können. Ein hübsches Beispiel, freilich nicht von Kindern, sondern für Kinder ersonnen,

ist das durch graphische Erzählung allmählich entstehende Bild eines Tieres: ich gebe zwei Proben dieser unschuldigen und sinnvollen Scherze, Walter Cranes Buch über Linie und Form entnommen.

Fig. 14.

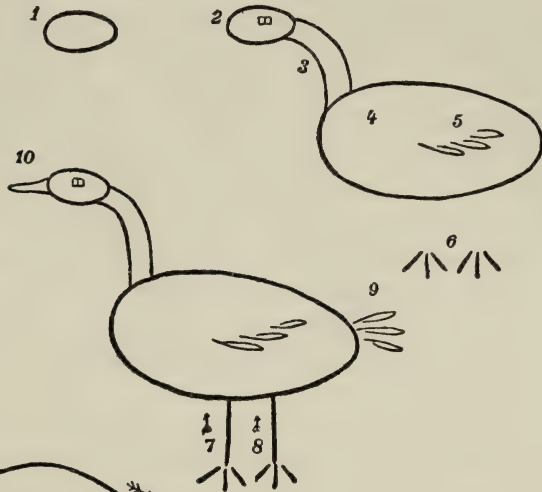


Fig. 15.



Die Zeichnungen werden nacheinander gemacht, wie es durch die Zahlen angedeutet ist. Zu Fig. 14 gehört folgendes Geschichtchen. *(1)* Der kleine Mann baut sich ein kleines Haus, das ein Fenster *(2)* hat. Außerdem macht er sich einen breiten Weg *(3)*, der zu einem schönen See *(4)* führt. Darin sind viele Fische *(5)*. Dies herrliche Besitztum erregt den Neid der ärmeren Nachbarn; sie beraten miteinander in der Nähe des Teiches in Gruppen zu je drei Mann *(6)*. Dann schleichen sie auf zwei verschiedenen Pfaden *(7* u. *8)* zum Teich. Aber bei ihrer Ankunft bekommen die Fische einen furchtbaren Schreck, springen aus dem Wasser heraus *(9)*, und der kleine Mann, der den Lärm hört, flieht entsetzt aus dem Hause *(10)* — *and so it may be said, »the goose is cooked«*. — In Fig. 15 steht T *(1)* für Thomas und das darunter gelegte C *(2)* für Charles. Das waren zwei Freunde; die bauten ein Haus mit zwei Schornsteinen *(3)* und zwei Fenstern *(4)*. Vor der Tür pflanzten sie Gras *(5)*. Als nun das Haus fertig war, da gingen Thomas und Charles auf Reisen *(6)*. Nach langer Wanderung erreichten sie das Ende der Welt *(7)*. Da schien es ihnen gut heimzukehren, aber erst nach vier bedenklichen Abenteuern gelangten sie in ihr Häuschen zurück — *and live happily ever after in the form we see.*

Wenn bislang ausschließlich vom Zeichnen gesprochen wurde, so hatte diese Vernachlässigung von Farbe und Plastik ihren Grund in

den Tatsachen. Bei den unserer Beobachtung unterworfenen Kindern treten der Gebrauch der Farbe und das Modellieren auffällig zurück; bei Kindern anderer Zeiten und Völker mag es anders gewesen sein. Es scheint keine ursprüngliche Sehnsucht nach farbigen Wirkungen vorhanden: Schwarz und Weiß genügen dem Kinde. Erst allmählich entsteht Neigung zum Tuschen, und zwar werden zunächst die Farben dekorativ, dann realistisch, endlich in künstlerischen Abstufungen verwendet. Doch läßt sich kaum sagen, wie viel Schuld die Erziehung daran hat. Ich möchte wohl glauben, daß den Kleinen z. B. das Modellieren in Ton noch besser liegen würde als das Zeichnen, aber die Unbequemlichkeiten verhindern ausgedehnte Versuche. Es scheint mir ferner sicher, obgleich im Widerspruch mit verbreiteten Theorien, daß der Ursprung der recht dürftigen Kindermusik nicht in Zuständen der Erregung, sondern in den schwächeren Gemütsbewegungen zu suchen ist. Wenigstens das Singen pflegt sich einzustellen, wenn Kinder stillvergnügt in einer Ecke sitzen oder behaglich sich ergehen: dann trällern und summen sie. Hingegen hört man Schmerz und Freude weit seltener zum musikalischen Ausdruck gelangen. Sehr begreiflich, denn dabei kommt es auf schnelle und sichere Übermittelung des Affektes an. In jenen ruhigeren Stimmungen und in dem beneidenswerten Gefühl überschüssiger Jugendkraft wurzelt ja auch das Spiel, und von seinem Zusammenhang mit der Kunst ist heute jedermann überzeugt.

2. Die Kunst der Naturvölker.

Können wir überhaupt wissen, ob es eine primitive Kunst gibt? Wenn ein Naturmensch sein Werkzeug schön rundet und glättet, so mag ihn die Erhöhung der Gebrauchsfähigkeit leiten; wenn er tanzt und singt, so ist er vielleicht bloß vom Gemeinsamkeitsgefühl bestimmt. Solche Bedenken verschwinden bei näherer Betrachtung. Denn schon die äußere Ähnlichkeit aller dieser Leistungen mit unseren Kunstwerken erlaubt die Unterordnung unter den Begriff der Kunst. Dazu kommt, daß Kunst zu allen Zeiten und unter allen Umständen mehr als eine Anhäufung von Schönheiten oder Verewigung von ästhetischen Reizen bedeutet. Sie ist eine Form des geistigen und gesellschaftlichen Lebens, und als solche bei den Naturvölkern ebenso gut vorauszusetzen wie Religion, Wissenschaft, Recht. Uns liegt nur ob, von der besonderen Beschaffenheit der primitiven Kunst ein zutreffendes Bild zu erhalten. Wie schwer das ist, lehrt ein Blick auf die uns stammesfremde, im übrigen jedoch hochentwickelte

und bereits seit Jahrzehnten von unserer Kultur aufgenommene japanische Kunst. Wir kennen und lieben einen zarten, launischen Japonismus, der manchmal in eine technisch meisterhafte Wiedergabe scharf beobachteter Wirklichkeit umschlägt. Kluge Japaner jedoch erklären diese Auffassung für ein grobes Mißverständnis. Sie selbst sehen in ihrer Kunst den gewaltigen Ausdruck des asiatischen Geistes, genauer der chinesischen Wissenschaft und des indischen Glaubens. Nicht das köstliche Kunstgewerbe, nicht Vögel und Blumen, nicht Pflaumenblüten seien der Sinn, sondern der Drache, die Todesverachtung, die buddhistische Selbstaufopferung bildeten die allgemeinen und zugleich die künstlerischen Ideale [4]). Ich persönlich kann mir kein Urteil anmaßen; ich meine aber, daß das Bestehen so grundverschiedener Ansichten über etwas, was offen zu Tage liegt, unserem Urteil über primitive Kunst nur schwachen Wahrscheinlichkeitswert beläßt. Nichtsdestoweniger müssen wir versuchen, den von der Völkerkunde gesammelten und teils von Geschichtsforschern teils von Philosophen durchleuchteten Stoff zu beschreiben [5]).

Wir besprechen fürs erste alles, was von der Hand gefertigt und für das Auge bestimmt ist. Ihrem Inhalte nach ist die bildende Kunst Darstellung der Menschen- und Tierwelt, mit der ja der Mensch niederer Kulturstufe viel enger sich verbunden fühlt als mit der übrigen Umgebung. Dies gilt von Jäger- und Fischerstämmen, von Australiern, Buschmännern und Polarvölkern des Nordens. Als Gegenstand, an dem die künstlerische Tätigkeit ausgeübt wird, dient vorzugsweise der eigene Körper. Der erste und einfachste Körperschmuck ist die abwaschbare und veränderliche Bemalung, dann folgt die dauernde Aufprägung von Mustern durch Narbenzeichnung und Tätowierung, und schließlich allerhand beweglicher Schmuck und Putz. Durch keine der drei Arten wird die gattungsmäßige Schönheit des nackten Leibes gehoben; diese kosmetische Kunst hat nichts mit Schönheit zu tun. Sie entspringt als Besitzschmuck der Freude am Eigentum und an der Unterscheidung, wirkt als Reiz auf das andere Geschlecht und als Abschreckungsmittel auf die Feinde, besonders aber als Schutzschmuck im Sinne von Amuletten. So sicher nun diese Vornahmen mit abergläubischen Vorstellungen zusammenhangen, so zweifellos kommt in ihnen ein Suchen nach einem Jenseits des Gegebenen zum Ausdruck. Denn keineswegs herrscht hier die Nachbildung von Menschen- und Tierformen, sondern die scheinbar willkürliche Verzierung und das Muster. In der Ausschmückung wie überhaupt in der bildenden Kunst der Naturvölker finden sich gewisse ornamentale Urmotive, die bei Völkern aller Erdteile nachgewiesen sind, ohne daß an eine Wanderung des Motivs gedacht werden könnte. Da es ausgeschlossen

scheint, daß etwa die turanischen Hirten von den peruanischen Indianern oder diese von jenen gewisse Ornamente entliehen hätten, so haben wir es hier mit Mustern zu tun, die gleichmäßig und dennoch selbständig überall entstanden sind. Solche Wurzelformen der Ornamentik, die sich in Geweben am deutlichsten zeigen, gelten einigen Forschern als Symbole für einen allgemeinen Feuerkultus, der einst über die ganze Erde verbreitet war. Diese Annahme würde damit gut übereinstimmen, daß die ursprünglichen Mythen und Epen gleichfalls den Licht- und Sonnenkultus zum Ausdruck bringen. Aber nur in sehr gezwungener Weise lassen sich die einzelnen Formen und Formenketten auf Nachbildungen der Sonne, des Feueraltars u. dergl. zurückführen, und noch viel schwerer ist es, alle oder einige von ihnen aus den Verrichtungen beim Feuerkultus abzuleiten.

Es ist deshalb eine genauere Prüfung nötig. Die Figuren, auf die hier angespielt wurde, machen vielfach den Eindruck geometrischer Figuren. Es sind Dreiecke, Kreise, Rechtecke, parallele Linien, Winkel in gleichmäßiger Folge von vielen Exemplaren einer Form oder in Abwechslung miteinander. Angesichts dieser Gebilde haben wir zweierlei zu tun: wir müssen die einzelnen Formen beurteilen und außerdem ihr Reihungsprinzip. Wenn bei diesem eine gewisse Regelmäßigkeit, ja vielleicht eine starke Gleichförmigkeit sich findet, so ist sie wohl aus der Freude an Symmetrie und Rhythmus, an der regelmäßigen Wiederholung einer Einheit, zu verstehen. Symmetrische Formung findet sich oft genug da, wo weder ein Zwang des Stoffes noch ein Einfluß des Naturvorbildes anzunehmen ist; es läßt sich verfolgen, daß ursprünglich asymmetrische Muster in ihrer Entwickelung oder Entartung ganz gleichmäßig werden. Sollte also nicht doch eine Lust an der die Vielheit bändigenden Einheit mitwirken? Auch die so häufige Zickzacklinie ist der graphische Ausdruck einer rhythmischen Gliederung, und wenn es eine natürliche Freude daran gibt, so sind solche Reihenbildungen sehr leicht zu verstehen. Aber die einzelnen in der Wiederholung auftretenden Formen werden dadurch noch nicht begreiflich.

Über sie sind drei Theorien aufgestellt worden. Der ersten zufolge besitzt der Mensch einen ursprünglichen Sinn für die geometrische Form. Aus diesem Sinn heraus bildet er seine Ornamente. Wie das Kind ganz von selbst gerade Linien und Parallelen, Kreise, Vierecke, Dreiecke zeichnen soll, so wird auch vom primitiven Menschen behauptet, daß er unwillkürlich zu solchen Linien sich veranlaßt finde, wenn er seinen Körper schmückt oder mit einem Stabe im Sand eine Furche zieht. Aus diesen Figuren, so behauptet man ferner, haben sich dann die Bilder natürlicher Gegenstände, namentlich der mensch-

lichen Gestalt entwickelt. Ein Kreis wurde zum Gesicht, ein Kegel zum Rumpf, ein Querbalken mit aufgerichteten Haken an beiden Enden bedeutete die Arme und versinnlichte die Stellung des Betens. Erst allmählich sind diese geometrischen Zeichen natürlicher und flüssiger geworden.

Eine andere Theorie behauptet den umgekehrten Verlauf. Die scheinbar geometrischen Formen, so sagt sie, sind ursprünglich realistisch gewesen. Man hat die Sonnenscheibe nachbilden wollen und einen Kreis gezogen. Man hat die Riesenschlange abzuzeichnen versucht, und es ist eine Wellenlinie mit dazwischen gelagerten schwarzen Punkten daraus geworden. Man wollte den Schurz der Weiber darstellen und erfand gewissermaßen das Dreieck. Es wäre also der geometrische Stil eine schematisch erstarrte Spätform naturalistischer Kunstweise. Die geringe Technik der ältesten Künstler und die Notwendigkeit einer häufigen Wiederholung hätten einen solchen Formenschatz zu stande gebracht. Für Neu-Guinea ist der genaue Nachweis geführt worden, daß die so wirklichkeitsfremden Fragezeichen und Flammen in den Mustern eigentlich Menschen- und Krokodilgestalten bedeuten. »Vogelköpfe werden zu Trapezen, Halbkreisen, Dreiecken und Spiralansätzen.... Bei der Umwandlung von Menschen sieht man an verschiedenen Zwischenstufen deutlich, wie allmählich der Kopf verschwindet, der Leib zur Rhombe wird, die Arme und Beine zu geraden Linien werden, die einander im Winkel berühren.« (Wörmann, I, 53.) Doch bleibt zweierlei zu beachten. Es ist sehr merkwürdig, daß bei verschiedenen Völkern, ja innerhalb eines und desselben Stammes die abweichendsten Naturgegenstände zu den gleichen Mustern verkümmern. Eine solche gesetzmäßige Abwandlung oder Auflösung in nur wenige geometrische Formen scheint einer natürlichen Anlage für eben diese Formen das Wort zu reden. Und zweitens dürfen wir nicht vergessen, daß in der Übertragung auf die Fläche eine schöpferische Leistung liegt, für die es gar kein Vorbild gibt. Denn Dreiecke und Quadrate werden uns von der Natur auf der Fläche wohl niemals gezeigt, wenigstens nicht in jenem Bezirk der Naturerscheinungen, der den primitiven Menschen bekannt ist. Die bedeutungsvolle Linie, die in den Sand gezogen oder auf den Leib gemalt oder in Gestein gegraben wird, ist etwas Geistiges, das ebenso zur Schrift wie zum Bilde führt; selbst die Zerstückelung und Verzerrung der Gebilde deutet auf eine eigenwillige Seelentätigkeit. Grosse hat gezeigt, daß eine naturalistische Bildnerei auf zwei Eigenschaften beruht: auf scharfer Auffassung und sicherer Hand, und daß diese Eigenschaften bei den Jägervölkern vorhanden sein müssen, weil sie sonst den Kampf ums Dasein nicht bestehen könnten. Aber damit

ist noch nicht erklärt, wieso die sichere Nachahmung des Gesehenen so schnell und allgemein zu einem geometrisch anmutenden Linienspiele führt.

Die Untersuchung dieser Frage ist dadurch besonders interessant, daß in Mykenai Funde gemacht worden sind, aus denen man eine dem geometrischen Stil zeitlich vorausgehende Kunstweise erschließen muß. Diese Nationalkunst des östlichen Griechenlands und der Inseln wurde in der Zeit vor der dorischen Wanderung von den Pelasgern, Homers Achäern, geübt. Die ihr zugehörigen Tonvasen sind mit Bildern von Vögeln und Vierfüßlern geschmückt, vor allem aber auch mit Pflanzenranken verziert; sie sind, um mit Conze zu reden, gekennzeichnet durch das »dem geometrischen Stil so gut wie ganz fehlende Pflanzenornament, durch eine bis zur Meisterschaft gesteigerte künstlerische Beherrschung der Tierdarstellung, durch reichliches Vorkommen nicht wie im griechischen geometrischen Stile schematisierter Menschendarstellung, in der Ornamentik durch ein Vorherrschen mannigfach frei bewegter Kurven gegenüber dem einförmig-strengen Linienspiele einfacher geometrischer Zierformen.« Allein diese Funde beweisen nichts dafür, daß notwendigerweise und überall dem geometrischen Stil ein naturalistischer vorausgegangen sein muß. Durch Böhlaus Forschungen ist wahrscheinlich geworden, daß noch vor der mykenischen Kultur an derselben Stätte eine alteuropäische Bauernkunst mit mathematisch geformten Ornamenten bestanden hat. Ob nun aus ihr durch selbständige Entwickelung oder durch den über Kreta hin einströmenden Einfluß Ägyptens und Phönikiens dieser vornehme und reiche pelasgische Stil entstand, das ist unter den Fachgelehrten noch immer strittig. Folgende Vermutung hat eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich. Vor der ägäischen Kunstweise mögen die Pelasger nur eine beschränkte Anzahl geometrischer Ornamente besessen haben. Dann kamen die Phöniker mit ihrer hoch entwickelten Kunst und ihren figürlichen Darstellungen; sie hätten die Kunst der Pelasger sich völlig unterworfen, wenn nicht mit der sogenannten dorischen Wanderung ein Kriegszustand eingetreten wäre, in dem diese Anregung durch phönikische Einfuhrartikel verloren ging. So traten nun wieder die einheimischen Dekorationssysteme hervor.

Die dritte und letzte Anschauung über den Sachverhalt ruht auf der Tatsache, daß bei den Naturvölkern die Kleinkünste vorherrschen, namentlich die Künste, die es mit den Gebrauchsgegenständen zu tun haben. Der Gedanke läßt sich nicht abweisen, daß der praktische Zweck der Dinge auf ihre Gestalt und auf die Form ihres Schmuckes eingewirkt habe, oder anders gewendet, daß diese Form ein unbeabsichtigtes Nebenerzeugnis der Arbeit war und nach dem Gesetz der

Trägheit sich auf andere Gebiete übertrug. Demnach würde weder Nachahmung von wirklichen Gegenständen noch ursprüngliche Freude an geometrischen Formen den Ursprung bilden, sondern wir müßten ihn in den technischen Notwendigkeiten suchen. Hier käme also zu Ehren, was bereits Gottfried Semper behauptet hat: das Material und seine Beschaffenheit zwingt zu einer bestimmten Formengebung, an die sich alsdann das ästhetische Gefühl schließt. Die bekanntesten Beispiele sind der Flechttechnik entnommen. Aber auch beim Weben des Stoffes, beim spiralförmigen Aufrollen von Metalldraht und beim Schichten der Mauer entstehen Muster, die dann auf Tongeräte (»Schnurkeramik«) und später auch auf Metallarbeiten übertragen und in gewissen Abänderungen weiter gebildet wurden. Wenn zwei Felle vereinigt werden sollen, so müssen Löcher in die Ränder gebohrt und Fäden oder Riemen hindurchgezogen werden; diese Punkte und Querlinien gewinnen vielleicht für den Naturmenschen den Wert der Selbständigkeit und Anwendbarkeit. Doch bleibt es bei dem »Vielleicht«, da wir keine Beweise und manche widersprechende Tatsachen kennen wie z. B., daß der Bauch der Tongefäße, die den älteren Körben nachgebildet sein sollen, oft von allen linearen Verzierungen frei ist. Es dürfte kaum möglich werden, beim gegenwärtigen Stande des Wissens eine sichere Entscheidung zu treffen. Unzweifelhaft jedoch ist bereits jetzt die Theorie widerlegt, daß das geometrische Ornament ausschließlich auf Naturnachahmung zurückzuführen sei; und ebenso sicher scheint mir, daß von Anfang an eine Freude an Symmetrie und Rhythmus bestanden und sich in den Kunstversuchen der Naturvölker geltend gemacht hat.

Die bekannteste Vorstufe unserer Malerei darf man in den Rußzeichnungen sehen, die die Eingeborenen Australiens auf Baumrinde anbringen. Sie sind namentlich in der Wiedergabe der Bewegung sehr lebendig, aber ungenau in den Einzelheiten und ohne Perspektive und Schattengebung. Zuerst wird gezeichnet, was zunächst steht; die Gegenstände der Tiefe werden mit ihrer zunehmenden Entfernung in Reihen übereinander geordnet, ohne in ihrer Größe sich zu ändern. Denn der Malende erzählt die Dinge so, wie er sie weiß, und er erzählt sie mit seinen künstlerischen Mitteln zu außerästhetischen Zwecken. Von der Zeichnung gilt jedenfalls, daß sie mit intellektuellen Momenten zusammenhangt; wissenschaftliche und künstlerische Ansätze scheinen hier fest verbunden. Ein paar Proben, fremder Mitteilung entnommen. Karl v. d. Steinen berichtet von einer malenden Gebärde beim Sprechen, die zu Zeichnungen im Sande führt, Mallery beschreibt ein Zwiegespräch zwischen Alaskaindianern, wobei der rechte Zeigefinger Linien in die als Tafel gedachte linke Hand zieht.

Andere Reisende sind erstaunt darüber, mit welcher Sicherheit primitive Menschen durch Zeichnung das ausdrücken, worüber sie sich mündlich nicht verständigen können, wie oft ihre Bilder Vorstellungsausdruck und nicht Nachahmung eines Gegenstandes sind. Von solchen »sichtbaren Worten« geht die Entwickelung zur ideographischen Schrift, zum demonstrierenden Zeichnen, zu Miniaturen und zur Buchillustration, ja bis zum Porträt, das uns Alter, Konstitution, Begabung und Stimmung des Originals in Formen- und Farbensprache erzählt. Übrigens führt der Gedankengang auch nach dem früher Besprochenen zurück. Die rohen Verzierungen nämlich, mit denen der Naturmensch seinen Körper schmückt, sollen nicht nur Eindruck machen, sondern haben außerdem den Wert eines Eigennamens; sich verschönern heißt sich unterscheiden. Die ganze Heraldik wurzelt hierin. Eine indische Legende (von der Verbindung Prajâpatis mit Wak) weist auf die Bedeutung der Bilderschrift für die Unterscheidung der Häuser und ihrer Bewohner voneinander; und was war das ursprünglich so dürftige Relief am Giebel des korinthischen Tempels anderes als eine den Eigentümer bezeichnende Hausmarke? Auch die meisten plastischen Ornamente haben sich aus unbehilflichen Wappenbildern oder plastischen Epigrammen entwickelt. Endlich sei daran erinnert, daß Zeichenschöpfung und Bilderschrift zusammengehören. Bei vielen Völkern sind die ersten Malereien Hieroglyphen und als solche auch Schriftzeichen gewesen; so hat nach chinesischer Sage ein (angeblich 2700 Jahre v. Chr. lebender) Mann namens Ssehoang zugleich die Malerei und die Schrift »erfunden«. Diesen beliebig zu vermehrenden Tatsachen aus der Urzeit entspricht die geschichtliche Erfahrung, daß bei den großen Erneuerungen der bildenden Künste die künstlerische Bewegung immer mit einer intellektuell-literarischen zusammenhing. Der Renaissance erschien nicht nur die Wissenschaft als »freie Kunst«, sondern auch die Kunst als ein gelehrtes Studium. Lionardo und Alberti waren Gelehrte, Dürer sah das Wesen seiner Kunst in der Perspektive und in den berechenbaren Verhältnissen der Körperteile.

Wir unterrichten uns nunmehr über die Poesie der Naturvölker und beginnen mit ihren Epen. Sie sind von geringem Umfang und erzählen in raschem Tempo Handlungen, deren Stoff aus Beobachtung und Überlieferung stammt; bevorzugt werden Abenteuer, in denen Kraft, Mut und Schlauheit ihre Siege feiern. So ist offenbar die Epik in ihren Anfängen mit der Geschichte verknüpft; aber nicht nur mit ihr, sondern auch mit der Naturkenntnis. Während dramatische Spiele zusammen mit Tanz und Musik eine Gruppe rhythmischer Künste gebildet und einen ursprünglichen Zusammenhang mit religiösem Kultus besessen haben, gehören die primitiven Erzählungen ersichtlich

in die Nähe von Geschichts- und Naturforschung. Der Naturmensch vermag Welterklärung und Weltverklärung so wenig voneinander zu trennen wie Wachen und Träumen, Erlebtes und Erfundenes. Wenn er erzählt, so berichtet er sowohl zum Zweck der Kenntnisnahme und Einsicht als auch zum Zwecke eigener und fremder Erregung. Von dem Standpunkt unserer Kultur aus kann man sich so ausdrücken: Jene Naturauffassung ist phantastisch, insofern sie objektive Vorgänge nach menschlichen Wünschen deutet; sie ist personalistisch, da sie alle Gegenstände als beseelte Wesen auffaßt und krankhafte sowie normale Erfahrungen auf Dämonen zurückführt. Beide Anschauungsweisen wirken noch heute in Sprache und Poesie fort, und das schon bei den rohesten Dichtungsversuchen auftauchende Verständnis für die Wunderkraft des Wortes macht tatsächlich das Wesen der Wortkunst aus. Namen und Worte scheinen dem primitiven Sinn der wesentliche Teil jenes Geistigen, das in den Menschen und in den Dingen wirkt. Wenn man das Wort besitzt, so besitzt man die Sache. Mit dem Wort ist es wie mit dem Schatten eines Menschen: hat man es aufgerollt und zu sich gesteckt, so verfügt man über diesen Menschen, gleich als ob man ein Bild von ihm habe. Auch mit dem Besitz eines Bildes ist ja ein zauberhaftes Besitzrecht über den Abgebildeten verbunden. Diese wunderbare Kraft, die in den Worten und in den Zeichnungen liegt, machte Priester und Künstler zu Herren über die Welt — und so ist es bis auf den heutigen Tag geblieben.

Außer der Erzählung gelten Gedicht und Drama als Grundarten der Poesie. Indem wir uns vorläufig dieser Auffassung fügen, halten wir Ausschau nach den Vorformen der Lyrik. Eine früher beliebte Ableitung suchte den Keim lyrischer Dichtung in der Wiederholung. Wenn ein Naturmensch in der Erregung spricht, so tut er dasselbe, was auch wir heute noch oft tun: er wiederholt, er unterstreicht sozusagen, und erhöht dadurch sowohl die Gefühlswirkung als auch die Beweiskraft seiner Behauptung. Desgleichen ist der Chorgesang der Horde nichts als eintönige Wiederholung desselben dürftigen Satzes. Sehr leicht nun verflüchtigt sich die Wiederholung des ganzen Gedankens zur Wiederholung der Anfänge oder der Schlüsse, sie wird auch wohl eine Erneuerung des Inhalts in anderer Form. So entsteht der Parallelismus. Dieser wird dann weiterhin abgeschliffen zu Reim und Rhythmus. — Indessen mit einer solchen Deduktion (vornehmlich aus Entwickelungen innerhalb der europäischen Dichtkunst) werden andere Tatsachen der Völkerkunde vergewaltigt. Denn sie lehren mit allerstärkster Deutlichkeit, daß neben der Wiederholung, die allerdings dem anfänglichen Kommunismus dichterischen Schaffens zugehört, weil sie der Masse Übereinstimmung, der Sache Ordnung leiht, mit

mindestens gleicher Selbständigkeit Rhythmus und Metrum als Urerzeugnisse geistiger Tätigkeit auftreten. Rhythmische Ordnung ist kein später Nachkömmling, sondern entspringt einer der originalsten Anlagen des Menschengeistes; sie ist vielleicht der ursprünglichste Ausdruck menschlicher Schöpfungskraft. Wo Menschentum sich bildet, da entfaltet sich zusamt mit sozialer Gemeinschaft, Geisterglauben und Sprache auch die rhythmische Kraft[6]). Die bodenständige Verwachsung zwischen Rhythmus, Sprache, Gesang, Spielmusik, Tanz, Kultus, Drama ist uns von der griechischen Tragödie und von der gesungenen Dichtung der alten Germanen her wohlvertraut. Sie ist der Menschheit so ins Herz geschrieben, daß sie nie gänzlich verloren ging und durch Neuerer wie Richard Wagner immer nur aus zeitweiliger Verdunkelung hervorgeholt wurde. Anderseits gibt es zu allen Zeiten und bei allen Völkern die genannten Künste und seelischen Richtungen auch in der Vereinzelung, was vorweg betont werden muß.

Nach einer Theorie, die viel Anklang gefunden hat, soll die engste Beziehung walten zwischen Rhythmus und Arbeit. Alle gebundenen Arbeitsformen nämlich, die sich unablässig in gleichem Takt wiederholen, gewinnen durch rhythmische Regelung an Sicherheit, sie werden leichter und gehen bequemer von der Hand. So singen denn auf der ganzen Welt diejenigen, die einen schweren Gegenstand ruckweise emporziehen oder auf dem Felde gleichmäßig die Sichel schwingen. Wo Arbeitsverrichtungen am Schluß der einzelnen Bewegung oder Bewegungsgruppe von selbst einen Ton erklingen lassen, da stellt sich eben ein hörbares Metrum ein; fehlt der eigentliche Taktschall, so wird er durch ausgestoßene Rufe ersetzt. Hände oder Füße sind beim Arbeiten immer in Tätigkeit: jene klatschen und schlagen, diese stampfen und treten. Daher die Schlag- und Stampfrhythmen in der primitiven Musik und Poesie. Die ältesten Gesänge sind Arbeitslieder, d. h. sie dienen der Erleichterung der Arbeit, der Kraftersparnis. — Diese Erklärung des Rhythmus aus den von ihm zu gewinnenden ökonomischen Vorteilen scheitert an der Härte unbestreitbarer Tatsachen. Vielleicht ist es dem Leser schon aufgefallen, daß die angezogenen Beispiele der Arbeitsgemeinschaft auf die Lebensweise der Jäger- und Nomadenvölker nicht passen. Auch die Viehzüchter kennen solche Arbeiten kaum. Und selbst wenn sie von ihnen vollzogen würden, dann käme das wirtschaftliche Moment der Kraftersparnis gewiß nicht in Frage, da Menschen dieser Kulturstufe ihre Kräfte vergeuden. Erst nachdem Musik und Poesie in ihren rhythmischen Grundlagen da waren, sind sie für jene Zwecke verwertet worden. Sofern taktmäßige Gruppenbewegungen einen sozialen Nutzen haben, sind sie Einübung, Zuchtmittel und hauptsächlich Kriegsschule;

erst mit dem Bewegungsluxus, wenn man so sagen darf, beginnt die ästhetische Freiheit, und erst mit rhythmischen Formen, die festgehalten und verewigt werden können, hebt die Kunst an.

Dazu nehme man folgendes. Die Naturmenschen singen doch auch in der Muße. Sie haben bereits auf der niedrigsten Stufe die Fähigkeit, den rhythmisch-musikalischen Ausdruck sauber von allen übrigen Tätigkeiten abzutrennen und in Unabhängigkeit zu pflegen. Es muß sich also auch schon bei ihnen in Klängen bestimmter Ordnung ein Gefühl äußern können, und es muß diese Gefühlsäußerung ohne Rücksicht auf alle Arbeitsinteressen den Hörern Freude bereiten. Nicht anders liegt es beim Tanz. Taktmäßig bewegte Menschenmassen sieht man bei arbeitenden Primitiven viel seltener, als wenn sie zur Erholung und Schaustellung tanzen. Nach allen Berichten der Reisenden haben die Massentänze etwas Exaltiertes. Sie scheinen in orgiastischen Bewegungen zu bestehen, in denen übermächtige Gefühle sich auszutoben und immer stärker zu reizen streben. Die Kriegs- und Liebestänze können nicht aus dem Arbeitsrhythmus abgeleitet werden, ebensowenig die mimischen Tänze und solche, durch die gewisse Tierbewegungen nachgeahmt werden, wie etwa die Bewegungen des Känguruhs. Freude an Nachahmung und Darstellung, Wunsch, sich auszudrücken und Eindruck zu machen, sind also von Anfang an im Werke. Nicht anders kann es bei der Musik sein. Wären nicht jene Momente wirksam, von denen soeben gesprochen worden ist, dann hätten Musik, Tanz und Drama sich niemals aus der Gemeinsamkeit mit allerhand Arbeits- und Lebensverrichtungen losgelöst. Daß sie überhaupt als etwas Einzelnes und Besonderes sich herausgebildet haben, verdanken sie andern Ursachen. Selbstverständlich kam es bei Kulturvölkern öfters vor und ereignet sich noch heute, daß ein Arbeitsrhythmus absichtlich oder unwillkürlich im Kunstrhythmus wiederholt wird. In Heinrich Seidels Sammlung »Glockenspiel« lautet ein Gedichtchen:

Weiße Rose, weiße Rose!
Träumerisch
Neigst du das Haupt.
Weiße Rose, weiße Rose,
Balde
Bist du entlaubt.

Weiße Rose, weiße Rose!
Dunkel
Drohet der Sturm.
Im Herzen heimlich,
Heimlich
Naget der Wurm.

Dazu bemerkt Seidel, er habe das Gedicht als Lehrling beim Schraubenschneiden gemacht und den Rhythmus dieser Tätigkeit völlig in die Verse aufgenommen. Ein anderer Autor, der einst selbst den Hammer geschwungen hat, gibt den Dreischlag beim Schmieden folgendermaßen wieder:

»Komm, Sonntag! Komm, Sonntag!«
Dumpf tönt es im Schlagen
Der Hämmer wie Klagen:
»Komm, Sonntag! Komm, Sonntag!«
»Komm, Ruhe! Komm, Sonntag!«
So tönt's auch im Herzen
Beim Hämmern der Schmerzen;
»Komm, Sonntag! Komm, Sonntag!«

Zugegeben, daß rein mechanische Verrichtungen zu metrischen Gebilden sich erhöhen können — jede bedeutsamere Handarbeit versagt sich der automatischen Regelung. Bei dem, was wir Arbeit nennen und womit die Tätigkeit des Primitiven nur geringe Ähnlichkeit hat, steht außerdem das Ziel immer vor Augen, während der Kunstrhythmus keiner solchen Zielvorstellung unterworfen ist.

Ein weiterer Gegengrund gegen die volkswirtschaftliche Theorie liegt in den gut beglaubigten Beobachtungen der Reisenden, wonach Naturmenschen, wenn sie zusammengekommen sind und niederkauernd ihren Chorgesang anstimmen, ersichtlich der Tätigkeit entfliehen und ihr wirkliches Leben vergessen wollen. Wir stoßen von neuem auf den Punkt, den wir so oft, zuletzt bei der Besprechung kindlicher Kunst, ins Auge fassen mußten: Kunst ist eine vertiefte Art des Daseins, die aus der Abwendung vom gewöhnlichen Dasein erwächst. Aber wohlgemerkt: primitive Poesie setzt immer noch den offenkundigen und empfundenen Zusammenhang mit den Stammesgenossen voraus. Wir verstehen die singende und tanzende Horde, wenn wir an den volkstümlichen Ursprung von Reimsprüchen und Schnaderhüpfeln oder an die improvisierten Trauergesänge der Korsen (die »Voceri«) denken. Zunächst wird von der ihrer Gemeinsamkeit bewußten Masse, die da lagert oder taktmäßig sich bewegt, der rhythmische Rohstoff gebildet; im Zusammenhang mit der Wiederholung bestimmter Laute entwickeln sich begrenzte Formen (Verse, Strophen); aus den dumpfen, engen Stammesinteressen tritt der Inhalt hinzu. Freilich ist neuerdings die wesentliche Bedeutung der gemeinsamen und instinktiven Gefühle angefochten worden. Nach der Ansicht eines französischen Soziologen [7]) soll Rhythmus im weitesten Sinne von besonders begabten Individuen erfunden und von den andern nur nachgeahmt worden sein; nicht aus der Masse und der Gleichmäßigkeit, sondern aus persönlichem Genie und der Urkraft der Nachahmung sei er hervorgegangen. Hierauf ist zu antworten: Wie es ehemals beim Beginn der Dichtkunst war, wissen wir nicht. Für die Naturvölker jedoch trifft diese Annahme ganz gewiß nicht zu, denn Willkür des Einzelnen vermag bei ihnen niemals die Grundlagen einer Lebensform zu schaffen, sie ist ausschließlich im stande, die Äußerungen im besonderen zu ändern und

planmäßig zu leiten. Das zeitliche Verhältnis muß also das umgekehrte sein: aus dem Kommunismus der festlich erregten Horde löst sich ein Individuum ab, um allein ein paar Worte zu singen oder zu sprechen. Doch setzt es nur fort, was die Menge begonnen hatte, und bleibt durchaus ein Glied des sozialen Körpers. Die Zähigkeit, mit der dieser Werdegang sich auch in der europäischen Entwickelung erhalten hat, weist darauf hin, wie fest er in der menschlichen Natur wurzelt.

Die auf diesem Gebiet festgestellten Stufenunterschiede scheinen von der Kulturhöhe des Volkes ziemlich unabhängig zu sein. Dagegen besteht für das primitive Drama, dem unsere Betrachtung sich näherte, eine solche Verbindung. Bei den Jägervölkern ist das Drama nichts anderes als eine wortlose, musikalische Tierpantomime; bei den seßhafteren Stämmen wird die Handlung reicher, obwohl sie immer noch in den Gewohnheiten der wichtigsten Tiere ihren Mittelpunkt behält, wie selbst noch bei den griechischen Viehzüchtern im Bock (tragos). Der Chor spaltet sich in zwei Parteien, Schauspieler halten kurze Zwischenreden, ein Teil der Versammlung sieht der szenischen Darstellung zu, anfänglich im vollen Kreise, dann im Halbkreise sitzend. Diese Entwickelung zeigt das Drama ferner mit festlichen Anlässen und Kulthandlungen verknüpft; die griechische Szenenkunst gehört mit dem Dionysosdienst, das mittelalterlich-christliche Drama mit Weihnachts- und Osterspielen zusammen. Bis auf die deutsche Stegreifkomödie hin behält das Theater volle Selbständigkeit gegenüber der Dichtung. Gar nun in seinen ursprünglichen Formen ist es gänzlich von der Sprache abgetrennt. Seine nächsten Verwandten sind das soziale Leben einerseits, der musikalische Rhythmus anderseits, denn ohne jenes hätte es keinen Inhalt, ohne diesen keine Form. Wenn die Völkerkunde von einem Drama der Naturmenschen redet, so meint sie eine Angelegenheit des ganzen Stammes, in der die ihm wichtigsten Lebensvorgänge vor- oder nachgebildet werden und bei der ein fester Schallrhythmus gemeinsame Handlungen ermöglicht und lustvoll macht. Und dieser Rhythmus kann weder aus Wiederholungen von Worten noch aus kraftsparender Gestaltung der Arbeit erklärt werden, sondern ist als eine ursprüngliche Schöpfung des sozialen Menschen anzuerkennen.

Wie die Kunst überhaupt, so ist auch die Musik auf ihren niederen Stufen lediglich Bestandstück des öffentlichen Lebens. Schon vor dem Aufkommen der wissenschaftlichen Völkerkunde nahm man an, daß die primitive Musik in überwiegendem Maße Gesang sei, da ja der Mensch in seiner Stimme das zugänglichste Instrument besitzt. Auch ahnte man von dieser Musik, daß sie stark sozialisierend wirkt

und von der Absicht eines gemeinsamen Genusses durchzogen ist. Alle ursprünglichen Gefühle verstärken sich durch Rückschlag; wie die Sittlichkeit einst ganz mit der Sitte verschmolzen war, so die Kunst mit dem Gemeinsamkeitsgefühl, und es hat langer Zeit bedurft, bis diese Verknüpfung sich lockerte. Endlich ist der große Einfluß der Musik auf den Naturmenschen, die teils lindernde, teils aufreizende Wirkung stets bekannt gewesen. Indessen alle näheren Kenntnisse verdanken wir der Forschungsarbeit der letzten Jahrzehnte; namentlich Wallascheks Buch hat uns mit erschöpfenden Nachweisungen und in mustergültiger Beweisführung belehrt. So wissen wir jetzt, daß selbst Stämme niedrigster Kulturstufe nicht nur die Keime der Melodie, sondern auch der Harmonie besitzen; der Mangel an Harmoniegefühl, den asiatische Völker uralter Kultur, insbesondere die Chinesen verraten, bedeutet demnach nicht ein Haftenbleiben an früheren Entwickelungsformen. Muß hier mit einem alten Vorurteil gebrochen werden, so auch mit Bezug auf die Mollakkorde: sie sind nämlich in der Tat neben der großen und der sogenannten neutralen Terz bei Naturvölkern beobachtet worden. Ich hebe geflissentlich das Tatsächliche dieser Beobachtung hervor. Denn vielfache Erfahrungen, zu denen jedermann in Europa Gelegenheit hat, machen gegenüber manchen Versicherungen der Reisenden bedenklich. Vor allem darf nie vergessen werden, daß die Instrumente der primitiven Künstler sorglos eingestimmt und meist schon abgenutzt sind, und daß die Sänger noch seltener rein singen als unsere Berufssänger. Zieht man solche Momente in Betracht, so wird man sagen dürfen: Harmonie und Tonleiter der Naturmenschen gleichen der unsrigen. Der Ganzton ist stets die Grundlage der Tonleiter gewesen. Im Zusammenhang mit den Naturtönen der Blasinstrumente sind Tonfolgen entstanden, die als zerlegter und dann nach beiden Richtungen erweiterter Dreiklang angesprochen werden können. »Das diatonische System entsteht durch Ableitung aus den Obertönen (harmonischen Akkorden) in allen Teilen der Erde seit den ältesten Zeiten.« (Wallaschek S. 310.)

Aber wie ist der Gesang geworden? War er Nachahmung der Tiermusik? Oder Fortbildung einer erregten Sprechweise? Diese Fragen können erst in den nächsten beiden Abschnitten ihre Antwort finden.

3. Der Ursprung der Kunst.

Nachdem wir die künstlerischen Tatsachen durchmustert haben, die im Leben des Kindes und des Naturmenschen auftreten, forschen wir jetzt, aus welchen Bedingungen die Kunst ursprünglich hervor-

gegangen sein mag. Denn die einfache Gleichsetzung kindlicher und primitiver Kunst mit den Anfängen der Kunst überhaupt versagt schon deshalb, weil jene beiden Entwickelungen und Formengruppen in sich nicht hinlänglich übereinstimmen. Ein Rückblick auf das weitschichtige Material der Völkerkunde zeigt, daß die Naturvölker in einer ganz anderen Lage sind und deshalb nicht denselben Gang gehen können, auf dem unsere Kinder sich bewegen. Vor allem fehlen doch der Kinderkunst alle die Beziehungen auf Nutzen, Besitz, Krieg, Aberglauben, religiöse Symbole und primitive Gemeinsamkeitsgefühle, von denen die Kunst der Wilden lebt. Und so ließen sich bis zum Überdruß Abweichungen aufzählen, die bei der beliebten Deckung der Phylo- und Ontogenese außer acht bleiben [8]). Aus diesem Grunde kann auch nicht ohne weiteres ein Rückschluß auf die früheste Gestaltung und Bedeutung der künstlerischen Tätigkeit gezogen werden. Die Urmenschen haben vielleicht über künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten verfügt, für die bei den jetzt lebenden wilden Stämmen keine Analogie aufzufinden ist. Selbst wenn sie unter ähnlichen Bedingungen gestanden haben, so wird doch zwischen der Gefühls- und Ausdrucksweise der frisch aufstrebenden Völkerjugend und derjenigen der entarteten, versumpften, jeder Entwickelung unzugänglichen Rassen ein beträchtlicher Unterschied herrschen. Einer der besten Kenner nennt die Primitiven der Gegenwart »verarmte Überreste älterer Generationen«.

In der Hauptsache sind wir auf Vermutungen angewiesen. Wirkliche Belege für die frühesten Spuren des Kunstsinns besitzen wir natürlich nur aus dem Gebiet der bildenden Kunst [9]). Ausgrabungen in den Höhlen der vorgeschichtlichen Zeit haben das Ergebnis zu Tage gefördert, daß der Körperschmuck den Anfang der Kunst bezeichnet. In der freien Bildnerei ist allen Zeichnungen und Verzierungen die Herstellung von Rundfiguren vorausgegangen. Weibliche Statuetten aus Elfenbein sind in der untersten Kulturschicht durch »Hinwegnehmen« gefertigt worden. Das scheint erwiesen sowohl für die Jägerzeit als auch für die von Hörnes so genannte Zeit der progressiven Wirtschaftsformen. Aus diesen Idolen oder Werkzeugen der Geisterbannung wurde, vermutlich unter dem Zwang schwer bearbeitbarer Stoffe, das erste Relief, dann die Umrißzeichnung und schließlich die geometrische Zierkunst; daß jene Frauengestalten aus der Mammutzeit, deren Bruchstücke übrigens strenge Symmetrie in Rumpf und Kopf zeigen, von liebeerfüllten Männern geschnitzt worden seien, wird gern behauptet, aber allerdings durch nichts bezeugt. Die jüngere Steinzeit hat gleichfalls nackte Frauenfiguren in plastischer Ausführung hinterlassen, daneben Felsenzeichnungen, die weder Arme noch Beine kennen und sich auf einige Rundungen, Punkte, Linien

beschränken. Reicher wird die Ausbeute aus der Zeit, die Kupfer, Erz und Gold verarbeitete, denn hier stellen sich nun naturalistische Wiedergaben des ganzen Zeitlebens und bilderschriftliche Ornamente ein; doch geht der Streit über die Reihenfolge sachlicher und geometrischer Gebilde unentschieden hin und her. Jedenfalls haben in der nordischen Bronzekunst die gebogenen Linien, besonders die Spiralen, eine führende Rolle.

Die ältesten Wohngruben und Hütten waren kreisrund angelegt, aber sicher nicht aus ästhetischer Vorliebe für die Kreisform. Auch die Pfahlbauten entsprangen aus Zweckmäßigkeitsgründen (s. S. 201), während die nebeneinander gelagerten Riesensteine, frommen Erinnerungen geweiht, die Kraft des Menschen und die großen Gegensätze von Last und Träger verherrlichten. Dagegen sind künstlerische Absichten unverkennbar an den Töpfen und Tongefäßen, die aus der europäischen Steinzeit erhalten sind, und sie werden noch sichtbarer an den Gebilden, die in die schmiegsamere Bronzezeit gehören. Das lebhafteste Interesse gebührt den Gesichtsurnen, die in den prähistorischen Schichten Trojas, in Mittelitalien und westwärts der Weichsel gefunden worden sind. Denn die Verknüpfung der Gefäßform mit menschlichen Körperformen, zusammen mit solchen Benennungen wie Hals, Bauch, Fuß der Urne, scheint ein ganz ursprüngliches Zeugnis zu Gunsten der Einfühlungstheorie zu sein. Aber in Wirklichkeit hat unsere Ausdrucksweise nichts gemeinsam mit dem keramischen Bildungsgesetz, und dieses wiederum macht nicht etwa den Bauch des Gefäßes einem menschlichen Bauche ähnlich, sondern läßt ihn als beliebig verwertete Schmuckfläche, gelegentlich sogar als Kopf erscheinen. —

Indem wir von den Tatsachen vorgeschichtlicher Bildnerei zu Erwägungen übergehen, die das Ganze der Kunst betreffen, bemerken wir zunächst, wie sehr durch die Entwickelungslehre die stofflichen Schwierigkeiten gewachsen sind. Das Untersuchungsgebiet hat sich ins Unendliche ausgedehnt, und die so tröstliche Anschauung von einer in ewigen Hauptformen ruhenden Einheit des Schönen, Ästhetischen und Künstlerischen hat ihre Kraft eingebüßt. Der zergliedernden und gesetzgebenden Betrachtungsweise stellt sich die vergleichend-geschichtliche zur Seite; während die eine »analytisch vorgeht und vom gesitteten Menschen anfängt«, nach Kants Worten, versucht die andere auf ihrem Feld eine Entwickelungsgeschichte des Geistes zu entwerfen. Hierbei sind zwei Aufgaben zu lösen. Die erste liegt in der Frage, aus welchem Zusammenhang und nach welcher Reihenfolge die verschiedenen Künste sich zeitlich entfaltet haben; und damit verbindet sich das andere Problem von den inneren Bedingungen

der ursprünglichsten Kunsttätigkeit. Als solche Bedingungen sind besonders folgende Funktionen in Anspruch genommen worden: Spielinstinkt, Nachahmung, Ausdrucks- und Mitteilungsbedürfnis, Ordnungssinn, der Trieb, andere anzulocken und der entgegengesetzte Trieb, andere zu erschrecken. Für jede Ableitung ist es offenbar notwendig, sich einer der beim vorher genannten Problem möglichen Theorien anzuschließen; denn wäre z. B. beim ersten Anfang Musik in unserem Sinn und für sich allein dagewesen, so würde man schwerlich die Nachahmung als psychologische Wurzel urzeitlicher Kunst betrachten können. Trotzdem soll hier, aus Gründen des Darstellungszusammenhanges, die Ordnung der Aufgaben umgekehrt werden, und es hat kein Bedenken, weil viele von den einschlägigen Erwägungen in früheren Abschnitten vorweggenommen sind.

Das gilt von der Ableitung des Schönen aus dem Nützlichen (siehe S. 201). Es liegt nahe, alles Ästhetische und die ganze Kunst durch eine Läuterungswirkung der Jahrtausende aus dem Förderlichen entstehen zu lassen. Dagegen aber spricht, daß in einigen Fällen der Selbstzweck früher war als die Nützlichkeit, so etwa, wenn Bedeckungen des Leibes als Schmuck und Siegesbeute getragen wurden, bevor die (seit der Gletscherperiode kälter werdende) Temperatur Kleidung zur Notwendigkeit machte. Außerdem müßte scharf unterschieden werden zwischen Dingen oder Handlungen, die dem Einzelnen, und solchen, die der Horde nützlich waren. Nach der oben begründeten Ansicht käme es mehr auf die letzten an. Schließlich wäre zu trennen, was den Urmenschen selber als brauchbar bewußt gewesen sein mag, und was die philosophische Betrachtung als biologisch zweckmäßig erschließt. Da diese Momente nicht auseinanderzuhalten sind, so bleibt die Theorie grobe Verallgemeinerung oder willkürliche Verzerrung eines im beschränkten Maß gewiß gültigen Gedankens.

Noch schlimmer ist es mit der Behauptung bestellt, Kunst sei ein Nebenerzeugnis der Bewerbungsvorgänge. Diese Ansicht der Darwinisten schafft Probleme, die man in der Umgangssprache mit Schnürleber und Fettherz vergleichen könnte: erst haben wir sie durch unzweckmäßige Behandlung hervorgerufen und dann mühen wir uns, sie fortzubringen. So verhält es sich mit der »Musik« der Tiere. Bei den Vögeln soll die Fähigkeit zu musikalischen Äußerungen als Reizmittel für das andere Geschlecht erworben worden sein. Aber es muß doch stutzig machen, daß der Vogelgesang nicht auf die Brunstzeit beschränkt ist. Ist er überhaupt Musik? Dem Tongewirr der zwitschernden Vögel, an dessen Erzeugung und Wahrnehmung eine bloß sinnliche Lust geknüpft ist, fehlt der Rhythmus, also der Grundpfeiler aller menschlichen Musik. Wir können eine ununterbrochene

Reihe verfolgen, die von der primitiven Musik fortläuft bis zur Tonkunst unserer Tage, denn alles, was innerhalb dieser Entwickelung hinzugekommen ist, bedeutet nur eine ohne Sprung mögliche Steigerung und zwar teils in der Ausbildung der Technik, teils im Instrumentenbau, teils im musikalischen Gedächtnis, teils in der geistigen Verfassung überhaupt. Dahingegen sieht man gar keinen Übergang von der sogenannten Tiermusik zum Tonrhythmus der Naturvölker. Vor allen Dingen muß auffallen, daß die Vögel, die doch einer verhältnismäßig niedrigen Stufe in der Tierreihe zugehören, die reichste Musik haben. Häckel erzählt freilich von einer indischen Art der Menschenaffen, sie verstehe eine Oktave in vollkommen reinen und klangvollen Tönen zu singen. Was aber will eine solche Ausnahme besagen! — Wir ziehen es vor, den Zusammenhang geschlechtlicher und künstlerischer Triebe an dem Stoff der Völkerkunde zu prüfen. Die rührenden und schwungvollen Darstellungen älterer Wissenschaft sind zerbröckelt. Einst vermutete man in Liebesgedichten den Anfang aller Poesie, wie man noch früher von der paradiesischen Unschuld und reinen Güte der »Wilden« geschwärmt hatte; die gegenwärtige Forschung findet nur spärliche Erotik. Einst glaubte man, Liebe habe die Hand des ersten Zeichners geführt, als er den Schattenumriß seines Mädchens an der Felswand zog; auch dieser Traum ist zerronnen. Allerdings sind die ältesten bisher aufgefundenen Rundfiguren weibliche Statuetten. Trotzdem kann daraus ein sexueller Ursprung mit Bestimmtheit nicht erschlossen werden, da es sich um Götzenbilder handeln mag, die aus anderen Gründen weibliche Formen erhielten. Kleidung und Verzierung haben vielleicht dem Wettbewerb um die Gunst der Frauen gedient, doch keineswegs ausschließlich und selbst nicht in der Mehrzahl der Fälle.

Es kommt alles darauf an, daß wir den dumpfen, unzerlegten Bewußtseinszustand des Naturmenschen nachfühlen. Die geheimnisvollen Vorgänge der Pubertät, des Geschlechtsunterschiedes, der Begattung und des Gebärens sind für sein Empfinden fest mit Zaubermächten verwoben. Männer fürchten den gefährlichen Anblick fremder Zeugungsorgane und die Entblößung der eigenen, Frauen glauben, daß sie von Sonnenschein und strömendem Regen befruchtet werden, wenn sie sich nicht durch Bedeckung oder Amulette schützen. Anderseits wirkt doch der Geschlechtsdrang so gewaltig, daß jede Verhüllung der Geschlechtsteile und jeder Hinweis auf sie zur Beachtung, ja zur Betätigung reizen muß. Nur steht niemals eine rein physiologische Verrichtung zur Frage, sondern ein magisches Etwas. Die Zeit der Reife und die Augenblicke der Begattung sind ferner in einer ganz anderen Weise auf soziale Veränderungen angelegt als bei uns.

Mit einem Wort: wenn von solchen Motiven die Rede ist, so dürfen wir nicht unsere Vorstellungen in sie hineintragen.

Die geschlechtliche Anlockung nimmt oft die Form des Spiels an. Der entgegen gerichtete Trieb, die anderen zu erschrecken, findet sich noch in den Spielen unserer Kinder und ist sogar bei Erwachsenen eins der beliebtesten Mittel, das in tausend Graden — von der spaßhaften Überraschung bis zur rohen Gewalt — abgewandelt und in die Kunst übergeführt wird. Im Spiel steckt die Freude an der Überlegenheit, und zwar entweder über lebende Wesen, so in Liebes- und Kampfspielen, oder über leblose Dinge, in Sinnes- und Bauspielen. Mit der Bewältigung des Widerstandes, so hat man gesagt, empfangen Spiel und Kunst einen Wert biologischer Art: sie dienen der Einübung und Ergänzung solcher Fähigkeiten, die im Kampf ums Dasein den Sieg sichern. Das ist richtig, aber nicht mehr als ein Aperçu. Die gewichtigen Folgerungen, die daraus gezogen werden, haben keine Stütze; sie sind ebenso übertrieben wie die Schlußsätze einer anderen biologischen Kunsterklärung, die bereits zurückgewiesen wurde (s. S. 167). Am Kind kann man beobachten, daß der Mensch beim Spiel ganz mit sich und für sich beschäftigt ist, während künstlerisches Schaffen meist zur Mitteilung wird; das spielende Kind empfindet den Zuschauer als störend, das sich schmückende oder singende oder zeichnende Kind will Eindruck machen. Das Ziel des Spiels wird mit der augenblicklichen Tätigkeit erreicht, die Kunst strebt Dauer, ja Ewigkeit an[10]). Schließlich noch eins. Man sollte denken, daß bei einer notwendigen Abhängigkeit der Kunst vom Spiel die großen Künstler in ihrer Jugend die eifrigsten Freunde der Spiele sein müßten. Im allgemeinen sind sie es nicht, obgleich frisches und mutwilliges Temperament sich natürlich auch in lebhaften Spielen austobt. Sobald die Kunst in den Gesichtskreis dieser Kinder tritt, pflegen sie sehr ernsthaft sich mit ihr zu beschäftigen. Vom jungen Beethoven wird berichtet: Musik und immer Musik, das war sein Tagewerk. Auch von Mozart wird erzählt: »Von der Zeit an, wo er mit der Musik bekannt wurde, verlor er allen Geschmack an den gewöhnlichen Spielen und Zerstreuungen der Kindheit, und wenn ihm ja noch diese Zeitvertreibe gefallen sollten, so mußten sie mit Musik begleitet sein.« Übrigens scheint gerade bei Mozart die lebhafte Phantasietätigkeit außer auf musikalischem Gebiet auch auf anderen Gebieten sich bekundet zu haben, und zwar mit gewissen Neigungen zur Systematisierung. Hebbels Einbildungskraft war von Anfang an poetisch und nicht spielerisch. Von Mörike heißt es wohl: »Musik wollte er nicht lernen, umso ausgedehnter aber unter dem Einflusse einer nie rastenden Phantasie wurden alle Knabenspiele getrieben.«

Immerhin erzählt er im »Maler Nolten« von sich selbst: »Mit welcher Behaglichkeit konnte ich, wenn die andern sich im Hofe tummelten, ganz oben an einer Dachluke sitzen, mein Vesperbrot verzehren und eine neue Zeichnung vornehmen.« Bei Mörike wie bei Hebbel finden wir Zeugnisse dafür, daß die Märchen eine Verbindung herstellten zwischen den Knabenspielen und dem Beginn der dichterischen Produktion. Die Teilnahme der Kinder an Nachahmungs- und Illusionsspielen wird durchschnittlich so geschildert, daß man nicht sehen kann, ob ein allgemeines gesellschaftliches Bedürfnis oder eine erste Regung, dem Innern nach außen Worte zu leihen, die Teilnahme veranlaßt hat. Ziemlich früh, etwa zwischen dem 10. und 15. Lebensjahre, kommt dann bei fast allen Künstlern der Augenblick, wo sie sich von den Spielen zurückziehen und in die Kunstsphäre eintreten. Nur bei den Schauspielern scheint ein ganz stetiger Übergang vom kindlichen zum mimischen Spiel sich zu vollziehen [11]).

Der Spieltrieb hat gleich der Freude an Nachahmung den Vorzug, daß er eine allgemein menschliche Anlage ist und daher den Kunstsinn durch Aufhebung in eine wesentliche und verbreitete Eigenschaft erklären würde. Indessen, obgleich er ein Letztes darstellt, bedeutet seine ethnologische Form weder das Ganze noch dasjenige, was wir mit Spielinstinkt meinen, denn im Spiel der Naturmenschen betätigen sich Kräfte, die dem kindlichen Spiel mangeln. Vornehmlich die magischen Kräfte. Wer sich je in den Kreisen unserer Okkultisten, Spiritisten und Halbtheosophen bewegt, wer je den grauenvollen Spielereien einer schwarzen Messe und den Exteriorisationsversuchen gewisser Magnetopathen beigewohnt hat, wer die Lehren der Psychometrie kennt, die vergrübelte Köpfe aus der Hellseherei entwickelt haben, der wird Yrjœ Hirn beipflichten, daß alle pantomimischen Spiele mit abergläubischen Vorstellungen versetzt sind. Wir dürfen nicht »einen bloßen Jagdzauber für das Muster reiner dramatischer Kunst halten«, sondern müssen uns mit der Voraussetzung vertraut machen, »daß die Nachbildung eines Dinges auf jede Entfernung das Ding selbst beeinflussen kann und daß auf diese Weise ein Büffeltanz, sogar im Lager ausgeführt, die Büffel zwingen kann, in den Bereich der Jäger zu kommen.« Die Grundsätze der Hexerei, wenn man so sagen soll, sind Verfratzungen von naturphilosophischen Prinzipien. Die magische Fernwirkung karikiert den Zusammenhang aller, auch der entferntesten Gegenstände und Vorgänge; der Glaube, daß aus Haaren, Kleidungsstücken u. s. w. die körperliche und geistige Verfassung des Trägers herauszufühlen sei, übertreibt den Einfluß, den die ständige Berührung ausübt; die Zwangsmacht von Abbildungen und Zaubersprüchen vergröbert die rein geistige Gewalt, die in Bild

und Wort lebt. Unsere Kunst hat sich in einem Läuterungsprozeß entwickelt, der diese Bestandteile in Hochglut aufgehen ließ. Aber verloren sind sie nicht. Ich nenne ein Beispiel, das bis in die geschichtliche Zeit der Bildnerei reicht. Aus ägyptischen und griechischen Darstellungen, desgleichen aus literarischen Quellen kennt jedermann den menschenköpfigen Vogel, die Sirene. Eine Gottheit oder die Seele wird vom volkstümlichen Glauben in Tiergestalt gedacht und da diese Gestalt im Bilde nicht vom gewöhnlichen Tier zu unterscheiden wäre, so muß sie als besonderes Kennzeichen das Haupt eines Menschen erhalten. Der künstlerische Typus, der so eigenartig wirkt und so viele wertvolle Abänderungen erlaubt, ist also nicht aus ästhetischen Rücksichten geschaffen worden, sondern wurzelt in der religiösen Verehrung der Totengeister und in der Beschränktheit der bildenden Kunst, die nur sichtbar machen, nicht erläutern kann[12]. Wenn die Kleinplastik die Haltung der Flügel und Arme verändert, so verfährt sie wiederum nicht zu Gunsten des ästhetischen Wohlgefallens, sondern weil die Eiform des Rahmens sie dazu zwingt. An der Geschichte einer ähnlichen Grundgestalt, nämlich der Siegesgöttin, und an allen Wandlungen der Baukunst läßt sich beobachten, daß tatsächliche Bedürfnisse den Anstoß zum Fortschreiten geben.

Damit sind wir von neuem bei dem Nutzen angelangt, der bestimmend in Anfang und Fortführung der Kunst eingreift. Der Nutzen erstreckt sich entweder auf das Willens- oder auf das Vernunftleben. Eine Wechselwirkung verbindet Musik und Krieg: Lieder und Tänze steigern die Kampfeslust und werden anderseits von ihr geschaffen. Schon frühzeitig finden sich militärische Abzeichen, hervorgegangen aus dem Schreckschmuck; in Pantomimen übt sich der Stamm für seine kriegerischen Unternehmungen oder feiert die Erinnerung daran. Was zweitens die Verstandesforderungen betrifft, so genügt ihnen die mimische Sprache ebenso wie die verwandte bildliche Darstellung, indem sie nach klarem Ausdruck des Inhalts strebt. Denn sie sind doch oft deutlicher als Worte, zumal wenn Angehörige verschiedener Sprache sich treffen oder lautlose Stille bewahrt werden muß oder die Stimme nicht ausreicht.

Genug und übergenug. Das Gesamtergebnis steht vor unseren Augen: aus vielen Wurzeln zieht die Kunst ihre Nahrung. Darunter sind ursprüngliche ästhetische Kräfte — Freude an sinnlichen und formalen Reizen in erster Linie — doch auch sie in anderer Färbung und Verbindung, als wir es gewöhnt sind. Die zergliedernde und rationalisierende Wissenschaft wird ihnen am wenigsten gerecht. Sofern sie nun das System der Künste auf dieser Grundlage aufbaut, verfällt sie dem gleichen Schicksal, und erst indem sie zur Kulturkunst zurückkehrt, gelangt sie auf festeren Boden.

4. Das System der Künste.

Die entwickelungsgeschichtliche Betrachtungsweise, deren wir uns bis hierher bedienten, kann schließlich dazu helfen, daß eine Übersicht über das natürliche Verwandtschaftsverhältnis der Künste gewonnen wird. Dieser Stammbaum braucht nicht mit einem Paar von Künsten zu beginnen, mit einer männlichen und einer weiblichen Kunst — wie Richard Wagner sich ausdrücken würde —, sondern darf ein Einzelwesen an seine Spitze stellen, das durch Sprossung oder Teilung die ganze Familie ins Leben ruft. Nehmen wir an, daß die verschiedenen Künste geschichtlicher Zeit sich durch Differenzierung aus einer keimhaften Anlage gebildet haben, so fragt sich, wie diese Anlage vorzustellen sei und mit welcher von unseren Künsten sie die größte Ähnlichkeit zeige. Bereits Adam Smith entschied sich für den Tanz. Denn der Tanz, so meinte er, werde bei allen wilden Völkerschaften gefunden und zwar in unlöslicher Gemeinschaft mit Musik und Poesie. Gerade weil er ohne diese Schwesterkünste nicht zu denken ist, deshalb liegt in ihm der Ausgangspunkt. Nun finden wir tatsächlich im Tanz viele der Momente vereinigt, die an der ältesten Kunst hervortreten. Die Liebestänze weisen auf Erotik hin und auf die in sie einfließenden abergläubischen Ideen (man denke an die phallischen Fruchtbarkeitsdämonen der alten Mexikaner), die Kriegstänze beleuchten den sozialen Hintergrund der Kunst, die Tiertänze lassen den Zusammenhang mit der umgebenden Natur erkennen, und alle insgesamt sind Schauspiele, hervorgegangen aus des »Wirkens süßer Lust«. Der Tanz, zumal der Massentanz, bedarf des Rhythmus, daher mag aus und an ihm zunächst die Musik, dann die Poesie sich entfaltet haben. Seine mimische Ausdruckskraft hat sich vielleicht auf Bewegungen übertragen, die an einem dauerhaften Stoff plastische Formen und Umrißzeichnungen hervorzauberten. Mit besonderem Nachdruck ist behauptet worden, daß die Ornamentik aus der Mimik entstanden sei als bleibender Niederschlag augenblicks zerrinnender Ausdrucksbewegung. So hübsch der Gedanke ist, beispielsweise die Halskette als verewigte Umarmung zu begreifen, so unwahrscheinlich ist mir, daß der primitive Mann Liebkosungen zart zu bewerten und dauernd festzuhalten sich gedrungen fühlte. Ferner wird vermutet, daß der ursprüngliche Sprachlaut eine Lautgebärde war und Sacheindrücke in der Art mimischer Bewegungen wiedergab. Wir können uns also aus der Mimik das Entstehen aller Verzweigungen begreiflich machen. Aber wir besitzen umsoweniger einen zwingenden Beweis für diese Ableitung als die Urgeschichte nichts von dem vorausgesetzten Tanz

aufbewahrt und die Völkerkunde nur von getrennten fertigen Künsten berichtet.

Nach der Meinung anderer Forscher sind die Hauptkünste von Anfang an geschieden gewesen und unabhängig voneinander entstanden. Diese Vermutung würde nicht ausschließen, daß die eine Kunst später geworden sei als die andere, sondern lediglich behaupten, daß die zweite sich nicht aus der ersten entwickelt habe. Wenn mit P. J. Möbius drei Urkünste angenommen werden, die Mechanik (Baukunst) einerseits, Musik und Mimik anderseits, so ist Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit zwischen ihnen denkbar. Übrigens pflegt man mehrere unserer Künste zu einer Gruppe zusammenzufassen, entweder im Sinn einer Vervielfältigung der Keimtheorie oder in freierer Beziehung. Als Beispiel für das erste Verfahren erwähne ich Spencers vermittelnde Ansicht, wonach Poesie, Musik und Tanz eine gemeinsame Wurzel haben und ebenso Schrift, Malerei und Skulptur. Diese Theorie besticht, denn die innere Verwandtschaft in jeder der beiden Klassen macht uns der Annahme eines gemeinsamen Ursprungs geneigt, und wir möchten Darwins Grundsatz aller ätiologischen Forschung auch auf unserem Gebiet bewahrheitet finden, nämlich den Satz: »Von gleicher Art ist, was gleichen Ursprungs ist.« Indessen die Verkettung der zweiten Gruppe mit der ersten durch das Bindeglied der mimischen Gebärde bleibt möglich. — Von der Mimik aus hat Schmarsow eine Wesensbestimmung der Künste entworfen, die sowohl den Unterschieden als auch den Übergängen gerecht zu werden strebt. Daß die Ornamentik, »die nur Werte auszuzeichnen und zu umspielen, nicht selber darzustellen weiß«, als Niederschlag mimischen Gebarens gelten kann, wurde schon erwähnt. Mit der beweglichen Mimik ist aber auch die ruhende Kunst der Plastik verwandt, »denn auf dem greifbaren Zusammenhang unseres Leibes beruhen sie beide«. Zur Plastik als Körperbildnerin tritt Architektur als Raumgestalterin. Eine weitere Entwickelungsstufe im menschlichen Schaffen ist die Malerei, da sie den Erscheinungszusammenhang zwischen Körper und Raum zum Gegenstand hat. Dem Bild als dem höchsten Ergebnis sinnlicher Anschauung steht das Wort (die Poesie) als seelische Leistung höheren Rangs gegenüber, denn dem Drang nach bestimmter Äußerung genügen stumme Gebärde und Laut der Stimme bald nicht mehr. — Eine künstlichere Klassifikation ist von Hörnes entworfen worden. Er gliedert in drei Paare, »von welchen sich das eine (Leibesschmuck und Tanz) auf den Körper bezieht, das zweite Paar (Gerätschmuck und freie Bildnerei) im Raum für das Auge, das dritte (Musik und Poesie) in der Zeit für den Gehörssinn darstellt. Innerhalb jedes einzelnen dieser drei Paare herrscht zwischen den beiden

Künsten Verwandtschaft des äußeren Wesens und Gegensätzlichkeit der inneren Art, weshalb sie sich in der so vielfach kombinierenden Wirklichkeit am häufigsten zusammenfinden. Die äußerliche Verwandtschaft liegt in materiellen Beziehungen (1. Darstellung an und mit dem menschlichen Körper, 2. Darstellung an und in einem toten Stoff, 3. Darstellung durch Laute), — die innere Gegensätzlichkeit liegt darin, daß die erstgenannten Künste in jedem Paare vorwiegend Künste der abstrakten ästhetischen Form, des Rhythmus u. s. w., die zweitgenannten in jedem Paar vorwiegend Künste der konkreten Naturnachahmung sind« (a. a. O. S. 13). — Ein neuer Gesichtspunkt beherrscht den Versuch Konrad Langes, auf Grundlage der tierischen und kindlichen Spiele ein System der Künste aufzubauen. Den Bewegungs-, Bau- und Sinnenspielen entsprechen Tanz, Musik, Lyrik, Architektur und Ornamentik; den Illusions- und Nachahmungsspielen entsprechen beim Kulturmenschen die Illusionskünste, nämlich Schauspielkunst, Drama, Epos, Plastik, Malerei. Diese Zurückführung ist geistreich, aber gewaltsam; sie scheint mir außerdem nicht fruchtbarer als wenn ein Anatom den menschlichen Körper einteilen wollte nach dem Vorbild eines Amöbenorganismus.

Seit alters hat ein einzelnes Problem unter den hier verhandelten die allgemeinste und lebhafteste Aufmerksamkeit gefunden. Es ist das Verhältnis von Rede und Musik oder bestimmter ausgedrückt die Geburt der Musik aus dem Geist der Sprache. Rousseau erklärt die Musik als gefühlsmäßige Erhöhung der Sprache und Dubos, ein anderer Vertreter desselben echt rhetorischen und schwach musikalischen Volks, behauptet: »*De la parole parlée ou écrite tout art dérive.*« Spencer wiederholt, »daß die Musik ihre wesentliche Quelle in den Kadenzen der leidenschaftlich erregten Rede habe, daß der Gesang durch die Ausprägung und Verstärkung von Eigenschaften der gefühlserregten Rede sich bilden mußte.« Bei uns hat zuerst Jakob Grimm den gleichen Weg eingeschlagen: »denn aus betonter, gemessener Rezitation der Worte entsprangen Gesang und Lied, aus dem Lied die andere Dichtkunst, aus dem Gesang durch gesteigerte Abstraktion alle übrige Musik.« Dann lehrte Wilhelm Jordan, daß es in der Natur der Sprache liege, bei jeder Steigerung des Innenlebens und beim feierlichen Prosavortrag einen gehobenen Rhythmus, also das Element der Musik, anzunehmen; ohne die Gedächtnishilfen des Rhythmus hätten sich auch die Rhapsoden ihre Sagen nicht merken und überliefern können. Hiermit ist ferner ein Satz aufgestellt, der einigen Philologen der Gegenwart als Beweisthema erscheint, nämlich der Ursprung metrischer Poesie aus der Prosa. Es soll beispielsweise bei den Griechen eine melodische Prosa vorhanden gewesen sein, die unserem

an andere Sprechweise gewöhnten Ohr nicht mehr kenntlich ist und aus der einerseits regelrechte Poesie, anderseits die leidenschaftslosere Rhythmik des Kunstredners sich entwickelte. — Beide Annahmen sind von der jüngsten Forschung über Bord geworfen worden. Als überzeugendste Gründe gegen die Auffassung der Musik als erhöhter Rede seien angemerkt, daß vielen Stämmen die vorauszusetzende älteste Form, das Rezitativ, gänzlich fehlt, und daß die Musik der Jägervölker oft nur rhythmische Bewegung eines Tons ist, demnach aus keiner Abänderung der Klanghöhe, auch aus keiner Modulation der Sprechstimme entsteht. Schwerlich hatten die ersten Menschen »Unterredung« in unserem Sinne; sie vermochten also nicht, aus der Affektbetonung die Musik und aus dem gewöhnlichen Gesprächsstil einen gesteigerten d. h. poetischen Stil zu gewinnen. Der Scharfblick von Adam Smith hat den wirklichen Sachverhalt erkannt. Smith durchschaut den Ursprünglichkeitswert der in den Balladen fortlebenden sinnlosen Refrainworte und gelangt zu dem Ergebnis: »*In the succession of ages it could not fail to occur, that in the room of those unmeaning or musical words, if I may call them so, might be substituted words which expressed some sense or meaning, and of which the pronunciation might coincide as exactly with the time and measure of the tune, as that of the musical word had done before. Hence the origin of Verse or Poetry.*« (*Works,* 1811, V, 267.) In der Tat ist es so: die ältesten Gesänge sowie die einfachsten Kinderlieder haben gar keinen Text, sondern benutzen, ähnlich wie wir es beim Trällern tun, bedeutungslose Laute, um die Artikulation des Tons zu erleichtern. Gesangstexte und Rezitative kommen erst auf höherer Kulturstufe vor [13]). Folglich stammt Musik nicht aus dem natürlichen Tonfall der erregten Sprechweise.

Die andere Seite des Problems fällt mit der Frage zusammen, wie der Umfang von Poesie abzugrenzen sei. Betrachtet man die rhythmische Verwertung der Sprache als Kennzeichen eigentlicher Poesie und die Wortkunst als den ihr übergeordneten Begriff, so muß gesagt werden, daß Poesie nicht aus der Prosa, sondern eher aus der Musik herzuleiten ist. Das wirkliche Folgeverhältnis ist dem gemeinhin angenommenen entgegengesetzt. Wir dürfen es uns ungefähr so vorstellen wie es früher (S. 133 ff.) systematisch zerlegt wurde: von Anfang an waren metrische Einschlußlinien da, und in sie sind Klänge und Worte eingezeichnet worden. Und zwar sprechen Beobachtungen an Kindern gleichermaßen wie Erfahrungen mit Naturmenschen dafür, daß die musikalische Ausfüllung der sprachlichen vorangegangen ist. Die Frage, wo Poesie als rhythmische Sprachkunst am besten eingeordnet wird, läßt sich freilich nicht vom entwickelungsgeschichtlichen

Standort aus erledigen. Denn die von der primitiven Masseneinheit geschaffene Poesie ist ja eine ganz andere als die vom einsamen Dichter für den einsamen Leser bestimmte.

Überhaupt scheint es jetzt an der Zeit, daß wir die Zusammengehörigkeit und Unterscheidbarkeit der Künste von der Rücksicht auf den Ursprung befreien. Zu diesem Zweck erinnern wir uns der aus dem klassischen Altertum überlieferten Bemühungen, durch Gliederung eine Übersicht über die Gesamtheit der Künste zu gewinnen. Ein Aristoteliker der späteren Zeit unterschied zwei Kunsttriaden: die ἀποτελεστικαί, d. h. die ein fertiges Werk herausstellenden Künste sind Architektur, Malerei und Plastik; die πρακτικαί, die Künste der Bewegung und der Zeit, zerfallen in Musik, Poesie und Orchestik. Jene bildenden Künste bedürfen keines Ausführenden, der das Werk immer von neuem entstehen läßt, während Musik und Tanz, ja auch die zum Anhören bestimmte Poesie ohne einen Ausführenden nicht in die Erscheinung treten. Die bildenden sowie die musischen Künste unterliegen dem allgemeinen formalen Gesetz der Gleichmäßigkeit, das man dort Symmetrie, hier Rhythmus nennt. Subjektiv heißen Architektur und Musik, weil sie kein Vorbild in der Natur haben, objektiv oder nachahmend werden Plastik und Orchestik genannt, und dazwischen stehen als subjektiv-objektive Künste Malerei und Poesie.

Von diesen sehr feinen und vielseitigen Bestimmungen ist eigentlich nur der Gegensatz zwischen Künsten der Ruhe und der Bewegung und der andere Gegensatz zwischen subjektiven und nachahmenden Künsten lebendig geblieben [14]). Aber mit der ersten Unterscheidung ist doch nicht mehr angegeben als das Sinnengebiet, an das die Künste sich wenden, oder die Bedingung, unter der ihre Werke zur Wahrnehmung gelangen. Mit dem Worte Zeitkünste bezeichnet man sehr allgemein das Wirkungsmittel der Künste, verknüpft sie mit einer der Kantischen Anschauungsformen und deutet an, für welche Sinne sie bestimmt sind. Aber ins Einzelne dringt die Definition natürlich nicht, und die beim Schaffen beteiligten Geisteskräfte läßt sie fast völlig außer Acht. Anhänger der Einfühlungstheorie können einwenden, daß durch echt ästhetische Betrachtung alles Räumliche verzeitlicht wird; umgekehrt kann man darauf hinweisen, daß wir bei der Zeitkunst Musik mit Notwendigkeit von hohen und tiefen Tönen, weiten und engen Lagen, vom Hinauf und Herunter, Zusammen und Auseinander sprechen. — Was die Unterscheidung nach Subjektivität und Objektivität betrifft, so ist sie in zweifacher Weise abgeändert worden. Assoziationenästhetiker unterscheiden Künste mit unbestimmten und mit bestimmten Assoziationen. Zu jenen gehören Architektur, Ornamentik und Musik, zu diesen Plastik, Malerei, Mimik

und Poesie. Die Behauptung hat einen Sinn. Denn architektonische und musikalische Formen lassen sehr viele Assoziationen zu, während etwa an die plastische Darstellung eines Löwenkopfes oder an die malerische Darstellung einer Frauenhand nur verhältnismäßig wenige Assoziationen sich anschließen können. Im Grunde bedeutet diese Distinktion aber nicht mehr als die alte Scheidung zwischen nachahmenden und nicht nachahmenden Künsten und besagt nur in psychologischer Verhüllung, daß Architektur, Ornamentik und Musik kein bestimmtes Vorbild in der Wirklichkeit haben. Der andere Neuerungsversuch legt das Schwergewicht auf den Gegensatz der ungehemmten, frei schaffenden Künste und der angewandten Künste (Architektur, Kunstgewerbe und Dekoration).

Aus einer Vermischung der beiden Hauptgedanken, denen wir begegneten, ist Richard Wagners Theorie entstanden. Danach gibt es drei rein menschliche Kunstarten: Mimik, Musik, Dichtkunst, und drei an die Natur gebundene Kunstarten: Architektur, Plastik, Malerei. Da die bildenden Künste die Bewegung in der Zeit — das wichtigste Moment, weil es der Ausdruck des inneren Menschen ist — nur durch Anrufung der Phantasie herstellen, so bieten sie nicht frisches Leben, sondern bloßen Schein. »Erst wenn der Drang des künstlerischen Bildhauers in die Seele des mimischen Darstellers, des Singenden und Sprechenden übergegangen ist, kann dieser Drang als wirklich gestillt erscheinen.« In anderem Zusammenhang unterscheidet Wagner übrigens nur zwei große Kunstgattungen, die weibliche, deren Empfängniskraft durch rein künstlerische Eindrücke vollständig erschöpft wird (Malerei und Musik), und die männliche, die durch Aufnahme von Lebenswirklichkeiten so gestärkt ist, daß sie zeugungsfähig wird und dem Leben selbst gestaltend beizukommen vermag (Dichtkunst).

Ein neuer Gedanke setzt sich in der Hegelschen Schule durch. Max Schasler ordnet nach dem Mischungsverhältnis des geistigen Gehalts und der sinnlichen Erscheinung. Er glaubt an eine bestimmte Stufenfolge in der Akzentverteilung zwischen Gehalt und Stoff, eine Folge, die »von der Architektur als der mit dem schwersten und räumlich umfangreichsten Material, aber mit den ärmsten Ideen arbeitenden Kunst angefangen bis hinauf zur Poesie als der ideenreichsten und zugleich mit dem leichtesten Material, dem artikulierten Laut, arbeitenden Kunst« führt. Wenn mit dieser Klassifikation Ernst gemacht wird, so müssen immerfort Werke aus den nach allgemeiner Anschauung verschiedenen Künsten durcheinander gewirrt werden. Es soll die Plastik über der Architektur stehen. Zugegeben. Indessen, da zweifellos zahlreiche Bildhauerarbeiten ideenärmer sind als die Meisterwerke der Baukunst und da das Verhältnis statistisch nicht

festzustellen ist, so versagt der Grundsatz, sobald er mit den Tatsachen in Berührung gebracht wird. Demnach ist dieser Gesichtspunkt vielleicht für Wertreihen innerhalb jeder einzigen von den üblichen Künsten verwendbar, aber nicht als Einteilungsgrund eines Systems der Künste. Was in ihm sich andeutet und auch in den übrigen Schemata durchklingt, das ist wohl der Unterschied von Freiheit und Gebundenheit. Die meisten Künste, so wäre zu sagen, sind auf Formen und Inhalte der Wirklichkeit angewiesen; Architektur und Musik dagegen schaffen sich neue Formen. Doch sogleich erhebt sich Widerspruch. Zeichnung und Malerei, Skulptur und Kunsthandwerk kennen Formverbindungen, die in der Wirklichkeit sich nicht finden, und sie vermögen selbst reale Formen und Farben ihrer natürlichen Bestimmung zu entfremden. Gehören sie also unter die gebundenen Künste? Ist die Poesie, insofern sie Metrum, Reim und Wohlklang schafft, nicht gleichfalls zu den Künsten der irrealen Formen zu rechnen? Immer schlüpfriger wird der Boden. Man beginne mit der freien Architektur, zeige dann, wie in Malerei und Plastik Stoffbestandteile der äußeren und auch der inneren Wirklichkeit eintreten, wie in der Poesie die Verinnerlichung zunimmt und schließlich in der Musik nur noch seelisches Leben zu uns spricht. Man ziehe eine Linie, stelle an ihren Anfang die Architektur (die gefrorene Musik), an ihr Ende die Musik und falte nun die Linie zum Kreis zusammen. Aus dieser Symbolisierung werden dann zwei Anschauungen begreiflich, die sich feindlich gegenüber stehen: die Erklärung der Musik als einer reinen Formenkunst und der Architektur als einer Darstellung wertvollen seelischen Lebens.

So vielfältig und flüssig sind die Verhältnisse. Es scheint kein System zu geben, das allen Ansprüchen genügte. Weder unter den genetischen noch unter den anderen Einteilungen ist uns eine einzige unanfechtbare begegnet. Und gar schlimm wird es, wenn die Mischformen berücksichtigt werden sollen. Es ist leicht gesagt, sie kämen nicht in Betracht. Aber wer z. B. das Melodrama verurteilt, darf auch die musikalische Vernunftehe zwischen Hammerton und Saitenstrich nicht billigen. Ja, er muß die ganze Kunst des Theaters austilgen, da die Dichtung nur andeutet, was eine Schar von anderen Künsten ausführt. Im Grunde sind eben alle unsere Künste in einigen ihrer Unterarten dermaßen mit anderen Künsten verschmolzen, daß die Zuordnung schwer fällt, und die Schwierigkeit wird gesteigert durch den Hang der Ästhetiker, sinnreiche Analogien zwischen den verschiedenen Gebieten aufzufinden und das scheinbar Gleiche durch feine Zergliederung in Ungleiches zu zerlegen[15]). Die Praxis unserer Zeit ergänzt ebenfalls sehr gern die Ausdrucksmittel einer Kunst durch Hilfstruppen

aus einer anderen, sie gleicht dem Bilde, das schon vor 140 Jahren von »der Moderne« entworfen wurde: »Ein Jahrhundert, wo man an Worten drechselt, kleine und große Versuche macht, Gedanken zu empfinden und Empfindungen mit Händen zu greifen, wo man Kupferstiche baut, Holzschnitte schreibt, nach Noten ficht, wird das philosophische genannt. Will man unsere Zeit oder die Philosophie am Pranger stellen [16])?«

Doch erst die Gegenwart beschäftigt sich wieder eingehend mit der Verbrüderung mehrerer Künste zu einer Gesamtwirkung. Das musische Gesamtkunstwerk Richard Wagners ruht auf der Annahme, daß die Dichtung als der Weg zur Bildlichkeit vom Untergrunde der Musik zur Sichtbarkeit der Szene überleite, daß die Musik ein Hauptmittel des Ausdrucks und das Drama der Zweck sei. In dem unbeweglichen und lautlosen Kunstwerk werden der Regel nach alle plastischen und malerischen Erzeugnisse der Bedeutung des Gebäudes geistig angeschlossen und bloß für seine eindringliche und wechselreiche Ausgestaltung verwendet; indessen sind auch einige Versuche gelungen, Bauten lediglich nach malerischen Gesichtspunkten herzustellen. Für die meisten Verknüpfungen gilt der Grundsatz, daß die Kunst mit unbestimmteren Assoziationen, also bei den Künsten der Ruhe die Architektur, bei den Künsten der Bewegung die Musik das Hauptgewicht erhalten soll. Dagegen ist die früher übliche Lehre, wonach nur die niederen Arten einer Lebensgemeinschaft fähig seien, kaum ernst zu nehmen, wenn man an Lied und Worttondrama denkt.

Es handelte sich soeben um zwei Möglichkeiten des Zusammenwirkens von Künsten: entweder gehen einzelne Methoden und Ziele von der Kunst, der sie ursprünglich und scheinbar ausschließlich angehören, in eine andere Kunst über, oder die Künste als ganze operieren gemeinsam, wobei eine vorzuherrschen pflegt. Aber wie viele Künste sind da und worin bestehen die Eigentümlichkeiten, nach denen wir sie abgrenzen können? Als wir die Mannigfaltigkeit der Einteilungsversuche überblickten, da stießen wir auf Kunstgewerbe, Dekoration, Ornamentik. Dürfen sie als Sonderkünste den übrigen zur Seite gestellt werden? Ich sage zunächst: Nein und verspare mir nähere Bestimmungen für eine gelegenere Zeit. Denn schon damit die Künste von den zahllosen ästhetischen Fertigkeiten abgesondert und die Künstler vom Kleiderkünstler und seinesgleichen unterscheidbar werden, wollen wir uns vorläufig mit den eingesessenen Künsten begnügen. Es bleiben demgemäß Mimik, Musik, Poesie, Architektur, Plastik, Malerei. Lassen wir alle Nebenbestimmungen bei seite und ordnen wir sie nach den Hauptgesichtspunkten der Überlieferung, so ergibt sich folgendes Schema:

Raumkünste (Künste der Ruhe und des Nebeneinander) Plastik Malerei	Zeitkünste (Künste der Bewegung und des Nacheinander) Mimik Poesie	Künste der Nachahmung, der bestimmten Assoziationen, der realen Formen
Architektur	Musik	Freie Künste der unbestimmten Assoziationen und irrealen Formen
Bildende Künste (Wirkungsmittel [Raum-] Bild)	Musische Künste (Wirkungsmittel [Laut-] Gebärde)	

In der letzten Zeile ist der Einteilungsgrund genannt, den wir für die Anordnung im Großen bevorzugen werden, nachdem wir erkannt haben, daß weder die entwickelungsgeschichtliche Methode noch die begriffliche Kombination Endgültiges zu schaffen vermag. In Gebärden, Tönen, Worten, abstrakten Raumformen und Bildern haben wir die Sprachen zusammen, die die Kunst redet. Diese Ausdrucksmittel sind es, in denen ihre Eigenart zum größten Teil beschlossen ist; was daraus des weiteren folgt, wird sich nunmehr herausstellen.

Anmerkungen.

[1]) Mary W. Calkins, *An attempted experiment in psychological aesthetics. Psychol. Review,* 1900, VII, 580—591. — Kristian B. R. Aars, Der ästhetische Farbensinn bei Kindern. Zeitschr. f. pädag. Psych. 1899, I, 173—179.

[2]) James Sully, Untersuchungen über die Kindheit. Übersetzt von Stimpfl, 1897. Ferner zu vergleichen: H. Perez, *L'art chez l'enfant. Rev. philos.,* 1888, XXV, 280.

[3]) Siegfried Levinstein, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr, 1905. Darin auch ein Verzeichnis der Literatur. Am aufklärendsten finde ich außer verschiedenen Arbeiten von Karl Pappenheim den Aufsatz von A. J. Schreuder in der Zeitschrift »Die Kinderfehler«, 1902, VII, 216 ff.

[4]) Vergl. Kakasu Okakura, *The Ideals of the East.* 2. Aufl., London 1904.

[5]) Eduard Grosse, Die Anfänge der Kunst, 1894. — Alexander Conze, Über den Ursprung der bildenden Kunst. Sitzungsber. der Berl. Akad. der Wissensch., 1897. — Selenka, Der Schmuck des Menschen, 1900. — Yrjoe Hirn, *The origins of art: a psychological and sociological inquiry.* London und New York, 1900. Deutsch Leipzig, 1904. — Karl Wörmann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. I, 1900. — Richard Wallaschek, Anfänge der Tonkunst, 1903. — Francis B. Gummere, *The beginnings of poetry,* New York, 1901.

[6]) Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, 3. Aufl., 1902. — Margaret Keiver Smith, Rhythmus und Arbeit in Wundts Philos. Stud., 1900, XVI, 71—134 u. 197—306. Außerdem die in der vorigen Anmerkung genannten Werke von Wallaschek und Gummere.

[7]) Tarde, *Les lois sociales,* 1898.

[8]) Die Analogie zwischen Kindern und Naturmenschen zu ziehen ist ein alter Gedanke. Vergl. Gottsched, Kritische Dichtkunst, 1737, S. 87.

[9]) M. Hörnes, Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa, 1898. Außerdem hat mir Wörmanns Geschichte der Kunst als Quelle gedient. In beiden Werken sind zahlreiche Abbildungen enthalten; ich hätte von ihnen aber zu viele über-

nehmen müssen, um die gedrängte Darstellung im Text wirklich zu erläutern, und so habe ich lieber für diese Abschnitte auf Anschauungsstoff verzichtet. Aus dem gleichen Grunde fehlen Proben der primitiven Musik und Poesie.

[10]) Karl Groos, Die Spiele der Tiere, 1896. Die Spiele der Menschen, 1899. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, 1901.

[11]) Ich habe einmal untersucht, was in den Lebensbeschreibungen großer Künstler etwa über die Spiellust und Spielfähigkeit aus den Kinderjahren berichtet wird. Hier die interessantesten Stellen. Joseph Haydn, von C. F. Pohl, 1875, Bd. I, S. 13, 67, 70, 78. — W. A. Mozart, von G. N. v. Nissen, 1828, S. 16. — W. A. Mozart, von Otto Jahn, 1856, Bd. I, S. 29. — L. van Beethoven, von J. W. v. Wasielewski, 1888, I, 32, 36. — Beethovens Leben, von A. W. Thayer, 1891, Bd. I, S. 117 ff. — Richard Wagner, Autobiographische Skizze. Gesammelte Schriften, 2. Aufl., 1887, Bd. I, S. 4 ff. — Hebbel, von E. Kuh, 1877, Bd. I, S. 9, 11, 27. — Eduard Mörikes Leben und Werke, von Karl Fischer, 1901, S. 5, 6, 8, 24. — Schillers Jugendjahre, von Eduard Boas, herausgegeben von W. v. Maltzahn, 1856, S. 53, 57, 59, 66, 71. — Iffland, Meine theatralische Laufbahn. Dramatische Werke, 1798, Bd. I, S. 4, 7 ff., 21, 22, 26, 27, 29, 31, 33, 35. — F. L. Schröder, von Berthold Litzmann, 1890, S. 50, 70, 98. — Leben Michel Angelos, von Hermann Grimm, 8. Aufl., 1898, Bd. I, S. 73 ff. — Arnold Böcklin, von H. A. Schmid, 1898, S. 7. — Böcklin, von H. Mendelsohn, 1901, S. 20. — Wilhelm Kaulbach, von Hans Müller, 1893, S. 13 ff. — Überblickt man diese freilich etwas willkürlich herausgenommenen und vielleicht nicht immer ganz zuverlässigen Angaben, so gewinnt man die im Text zusammengestellten Ergebnisse.

[12]) Vergl. Georg Weicker, Der Seelenvogel, 1902.

[13]) Wallaschek, Anfänge der Tonkunst, S. 310. Vergl. Gummere, *The beginnings of poetry*, S. 54, 79, 108, 138, 156, 161.

[14]) Der Unterschied der τέχναι ἀποτελεστικαί und πρακτικαί wurde von Harris aufgenommen, indem er die Künste, deren Wirkungen »Werke« sind, und solche, deren Wirkungen »Energien« sind, fürsorglich trennte. — Erst während des Druckes dieses Buches erschienen zwei Werke, die sich ausführlich mit der Unterscheidung und dem Zusammenhang der Künste beschäftigen: A. Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft und H. Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft, Bd. II: Die dramatische Kunst im System der Künste. In diesem Buch findet sich auch eine Geschichte des Problems; ich habe nur gelegentlich (auf S. 14 u. 17) von den älteren Versuchen zur Abgrenzung und Einteilung gesprochen. Schmarsow lehrt jetzt nicht nur einen Parallelismus je zweier Künste, sondern auch eine Komplementärwirkung. Diese besteht zunächst wieder zwischen Mimik und Plastik, dann aber zwischen Architektur und Poesie. »Sie fordern einander und ergänzen sich zu einer einheitlichen und in sich vollständigen Weltanschauung im künstlerischen Sinn. Das dritte Paar, Malerei und Musik, ergibt sich darnach von selbst, und dieses Verhältnis lenkt schon alle die Vergleiche von Architektur und Musik einerseits und Malerei und Poesie anderseits, die so häufig beklagte Fehlgeburten der Analogiensucht hervorgebracht hatten, auf einen anderen richtigeren Weg. Nicht Parallelismus der Erscheinungen ist allein vorhanden; wo er versagt, wird die Komplementärwirkung weiterführen« (S. 345).

[15]) Ludwig Eckardt, Vorschule der Ästhetik, 1865, II, 223. Grillparzer, Ges. Werke, 4. Aufl., XII, 204. M. Lazarus, Das Leben der Seele, 3. Aufl., III, 2, S. 69 bis 246: Die Vermischung und Zusammenwirkung der Künste. Th. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, 1901, S. 120 ff.

[16]) J. G. Hamann, Kreuzzüge des Philologen, 1762, S. 69.

III. Tonkunst und Mimik.

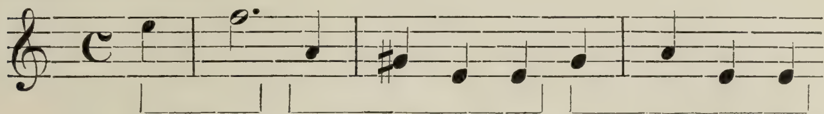
1. Die Mittel der Musik.

Ich stelle drei Sätze älterer Philosophen voran: Das Allgemeine ist das Prius des Besonderen. Die Sprache entspringt aus dem Drama. Die Musik ist eine Handlung im Zeitpunkt ihres Entstehens.

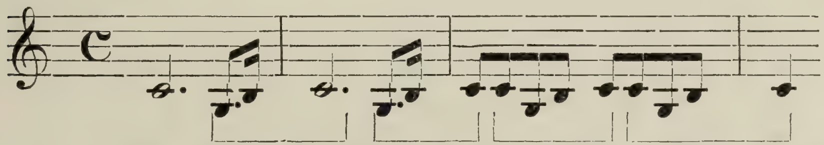
Wenn wir den ersten Lehrsatz unseren Absichten anpassen dürfen, so würde er bedeuten, daß die Kunstwerke aus einer allgemeinen Richtung der künstlerischen Kraft hervorgehen und erst allmählich in die Einzelheiten sich ausbreiten. Die zweite Behauptung fügt hinzu, daß innerlich angeschaute Szenen nach einer Darstellung drängen und diese in den Worten finden. Drittens wird der Zusammenhang zwischen Musik und den teils künstlerischen, teils gesellschaftlichen Handlungen uns ins Gedächtnis gerufen. Aber nicht nur auf primitiven Stufen sind Ton- und Gebärdenkunst mit- und füreinander da, sondern sie sind bis auf den heutigen Tag verbündet geblieben. Musik und Tanz, Klang und Bewegung, Freude für das Ohr und Lust an der Mitbewegung — wie könnte man das zerreißen? Die klassischen Formen der Spielmusik sowie die Liedformen des 18. Jahrhunderts zeigen ganz deutlich die Spuren des Tanzrhythmus. Und abgesehen von allem Geschichtlichen: Die Mehrzahl musikalischer Menschen gehört zum sogenannten motorischen Typus; der Kapellmeister ist die sichtbare Erscheinung dieser urwüchsigen Verbindung. Sonach erlaubt eine innere Gemeinschaft die Zusammenstellung beider Kunstarten. Weiterhin führt die Mimik dann zum Drama und zur Wortkunst überhaupt hinüber. Und bei allen diesen Betrachtungen werden wir des Satzes eingedenk sein, daß nirgends die Elemente den Ursprung oder gar das Ganze der Wirklichkeit ausmachen. Auch was wir jetzt in den Grundzügen kennen lernen, soll als die Mannigfaltigkeit der Mittel verstanden werden, mit denen die Musik wirkt, nicht als eine Aufzählung der Bestandteile, aus denen sie ohne Rest bestehe.

Das elementare Wirkungsmittel der Musik ist der Rhythmus. In der Musikwissenschaft pflegt die Lehre von ihm einen Hauptteil zu bilden und näher bestimmt zu werden als die Zusammenfassung und Erklärung aller die zeitlichen Eigenschaften des Werkes betreffenden

Regeln; besser, aber mit starker Einschränkung befassen wir darunter das Zeit- und Betonungsverhältnis der Tonwerte innerhalb einer musikalischen Einheit. Diese Einheit und folglich jenes Verhältnis werden nicht durch die Taktstriche festgelegt. Bach hat in durchgeführter Unabhängigkeit vom Takt einen unermeßlichen Reichtum rhythmischer Gebilde geschaffen; weder er noch irgend einer der Klassiker kann gewürdigt werden, so lange man die senkrechten Trennungslinien für künstlerisch bedeutsam hält. In dem bekannten Thema der Kreutzersonate sind die Zusammenhänge und die in ihnen waltenden Zeitbeziehungen so, wie durch die unter dem System stehenden Linien angegeben wird:



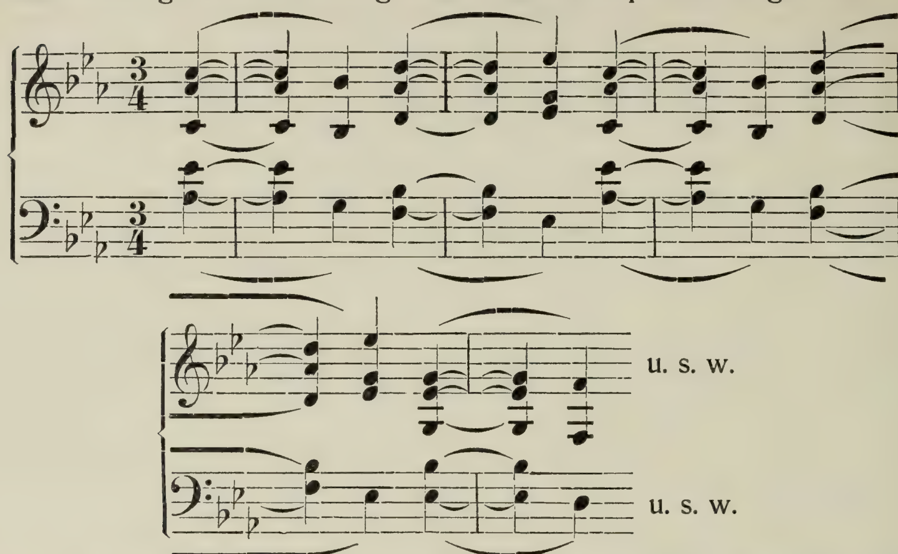
Oder in der C-dur Sinfonie Beethovens lautet die sinngemäße Gliederung:



Mit den Taktstrichen wird also nicht gezeigt, daß hier ein Abschnitt aufhört und ein anderer anfängt, vielmehr nur, daß der Regel nach die zuerst hinter dem Taktstrich stehende Note die stärkste Betonung hat und die innerhalb der Striche verfließende Zeit der Regel nach die nämliche ist. Daher wurde schon früher vor Überschätzung des Taktes gewarnt. Taktmäßige Wiedergabe von Musikstücken gleicht eher der Lösung einer arithmetischen Aufgabe als dem wahrhaft rhythmischen Vortrag. Während die durchschnittlichen Kapellmeister wie die Maschinen arbeiten, zuverlässig, aber unlebendig und unfrei, bestenfalls jede Veränderung des Zeitmaßes alsbald durch die entgegengesetzte abglättend und bei jedem Gegenrhythmus ängstlich auf die Hervorhebung der Hauptikten bedacht, legen gute Dirigenten geringen Wert auf das Beibehalten derselben Zeitabstände und das Betonen des guten Teils, wenn nicht etwa die musikalische Logik es erfordert.

Das ist freilich aus dem Geist der Gegenwart heraus gesprochen. Aber auch andere Musiktheoretiker sehen in der Abkehr von einfacher, strammer Taktgemäßheit zu rhythmischen Dissonanzen einen Fortschritt [1]). Robert Schumann, der so überzeugend gegen die Tyrannei des Taktes geschrieben hat, schuf im letzten Satz seines Klavierkonzerts, im »Faschingsschwank« und anderwärts Gebilde, zu deren Auffassung ein sehr sicheres rhythmisches Gefühl gehört: ich meine jene Stellen,

wo die Synkopen so lange andauern, daß die Wiederaufnahme der Taktbetonung fast als Störung wirkt. Zum Beispiel die folgende:

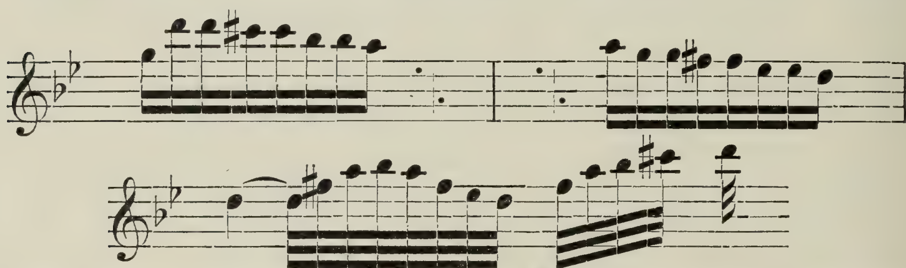


Die Ausdruckskraft solcher taktwidrigen Gewichtsverteilungen ist ungemein vielseitig und keineswegs bloß der übermäßig verfeinerten Auffassung zugänglich; Synkopen und Hemiolen werden schon in der Volksmusik, beispielsweise in derjenigen der Neger und der von ihnen beeinflußten amerikanischen Tonsetzer, durchaus gewürdigt. Die zusammengesetzten Taktarten sind gleichfalls aus einem entwickelten rhythmischen Gefühl hervorgegangen und stellen sich mit Naturnotwendigkeit ein; so gibt es einen spanischen Nationaltanz, der im Fünfvierteltakt geht. Wer diese Taktarten so auffaßt, daß entweder die eine Hälfte beschleunigt oder die andere verlangsamt werden muß, damit Gleichheit der sinnlich meßbaren Zeitabstände eintrete, der begreift nicht den Reiz der Asymmetrie, der gerade darauf beruht, daß Zwei und Drei zusammentreten und in ihrer Eigenart ständig abwechseln. Das Ansammeln und Aufbauen der Eindrücke, durch das die Erinnerung immer höhere Einheiten herstellt [2]), läßt sich bei ungleichen und taktwidrigen Bildungen mit unbedingter Sicherheit vollziehen. Jede sinnvolle Ordnung der Zeit- und Betonungsverhältnisse, mag sie mit dem Takt gehen oder nicht, bietet dem Melodienaufbau das feste Gerüst. Die Meister in der Handhabung des so aufgefaßten Rhythmus stehen den Melodienschöpfern nahe, da rhythmische Veränderung (natürlich aber nicht die bloße Umschreibung eines Dreivierteltaktes in einen Viervierteltakt oder dergleichen) ausnahmslos Veränderung der Melodie nach sich zieht. Auch von dieser Seite gesehen erweist sich der Rhythmus als grundlegend.

Hinzu tritt als zweites Werkzeug der Musik die Höhe und Tiefe der Töne. Ich glaube nicht, daß wir die zum Maßstab dienende mittlere Lage aus dem Umfang der menschlichen Stimme abstrahieren; wir tun das ebensowenig wie wir nach der Häufigkeit des Pulsschlages das Zeitmaß eines Stückes schnell oder langsam nennen. Denn die Unterschiede zwischen Baß und Sopran sind zu groß, als daß aus dem Gesamtumfang der Menschenstimme der Begriff einer Indifferenzlage abgeleitet werden könnte. Ferner: wir empfinden Klänge wie a^2 und h^2, wenn sie von einer Geige oder Flöte ausgehen, nicht als hoch, während sie uns beim Sopran als ziemlich, beim Violoncell als außerordentlich hoch erscheinen. Gar merkwürdig ist der Hinweis darauf, daß der Singende, um einen hohen Ton zu bilden, die höher gelegenen Teile seines Stimmapparates innervieren muß. Das einzige, was jedermann erfährt, ist das Zunehmen einer Spannung bei hohen, das Nachlassen der Spannung bei tiefen Tönen, und das mag, namentlich bei aufsteigenden Folgen, zur qualitativen Bedeutung der hohen Lage beitragen. Aber in der Hauptsache ist es die eigenartige Beschaffenheit der Klänge, nach der sie in die zwei Gruppen geordnet werden, und diese hangt ab teils vom hervorbringenden Instrument, teils vom Einfluß der Umgebung. Klänge mit dem Gepräge der Leichtigkeit, Dünnheit, Beweglichkeit gelten als hoch, schwere, breite, auf eine gewisse Langsamkeit angewiesene Klänge als tief; die Merkmale der einen wie der anderen Richtung können denselben Tönen etwa innerhalb zweier Oktaven zukommen, je nach der uns vertrauten allgemeinen Beschaffenheit der Klangquelle und nach dem Verhältnis zum Vorausgegangenen oder Gleichzeitigen.

Die wichtigste Abstufung der Tonhöhen erfolgt durch die Tonleiter. Ihre Gesetzmäßigkeit ist keine mechanische, da die Abstände ja nicht durchweg dieselben bleiben, und keine allgemein-ästhetische, da kleinere als Halbstufen, obwohl in der Musik verpönt, der ästhetischen Wertigkeit nicht ermangeln. Sondern die Tonleiter gehört lediglich der Kunst an. Sie fordert, daß die in ihr festgelegten Unterschiede scharf und hartnäckig aufgefaßt werden; die stetige Veränderung der Tonhöhe (das Portament des Sängers und das Gleiten auf der Saite) bildet offenkundig eine Ausnahme. Ihr größtes Wunder ist die Oktave, ein Gleichklang, der beide Töne als verschieden bestehen läßt. Hinzu treten Quinte und Terz sowie die anderen Töne in den bekannten Anordnungen. Schon die Naturvölker gebrauchen Molltonleitern, die also ebenso ursprünglich sind wie die Durtonleitern und nur in der Entwickelung unserer Musikinstrumente eine gewisse Schwierigkeit und Seltenheit erhalten haben, was Wallaschek gegen Helmholtz dartun konnte. Demgemäß bekamen wohl erst in geschichtlicher Zeit die

Tongeschlechter ihre Gefühlswerte; die Volksmusik steht noch heute bei mehreren Nationen außerhalb des strengen Gegensatzes. Während bei den Skandinaviern die Molltonarten und die leeren Quinten vorherrschen, sind Eigentümlichkeiten des slawischen Tonsatzes das gelegentliche Fehlen der Terz, der Gebrauch übermäßiger Intervalle und eine abweichende Stellung des Halbtons in der Leiter. Die spanischen Malagueños und Boleros schließen oft in der Dominante ab oder eigentlich in einer uns verloren gegangenen Tonart; allerdings werden diese Tänze von manchen Spaniern als maurisch gebrandmarkt. Ein Kennzeichen der ungarischen Musik sind übermäßige Sekunde und übermäßige Quart: in Liszts dritter Rhapsodie findet sich die ungarische, eigentlich indische Molltonleiter vollständig wieder. Diese



Skala darf als harmonische Molltonleiter mit übermäßiger Quart bezeichnet werden. Es gibt also mancherlei Tonarten, deren besondere Gefühlsbedeutung durch gewohnheitsmäßige Assoziation mit Vorstellungen von einem Volkscharakter bestimmt wird. Wenn darüber hinaus nun von der älteren Musikästhetik den üblichen Tonarten gewisse Gefühlssphären zugewiesen wurden [3]), so legte man allzuviel in sie hinein. Das zeigt sich deutlich, sobald ein Sänger, der ohne Begleitung singt, seine Melodie in dem Ausmaße transponiert, daß er keinen Registerwechsel vorzunehmen braucht. Wer das absolute Gehör nicht hat, wird auch nicht die geringste Abweichung im Charakter der vorgetragenen Weise wahrnehmen. Das ändert sich freilich in der Spielmusik. Aber der Grund ist der, daß die Beschaffenheit der Instrumente jede Verschiebung durch eine Änderung der Klangfarben erkennen läßt. Legt man ein in D-dur geschriebenes Stück um einen halben Ton tiefer, so sind z. B. von den Streichern die heller klingenden leeren Saiten fast gar nicht mehr zu benutzen.

Überhaupt hat die Klangfarbe, das nächste Ausdrucksmittel der Musik, einen weiteren Wirkungskreis als man glauben sollte. In der allgemeinen Ästhetik pflegt man sich hiermit weniger zu beschäftigen als mit dem Begriffe selber. Viel Scharfsinn ist für die doch bloß terminologische Frage aufgewendet worden, weshalb die Sprache das die wesentliche Beschaffenheit des Gesichtseindrucks bezeichnende

Wort »Farbe« nicht auf die entscheidende Qualität des Tons, nämlich auf seine Höhe, sondern auf eine seiner Nebenbestimmungen überträgt. Einige Theoretiker stützen sich auf die Beobachtung, daß Zeichnungen ohne Farbenunterschiede möglich sind und ebenso Melodien ohne Klangfarbenunterschiede (jedoch niemals ohne Wechsel der Tonhöhe): wegen ihrer Unentbehrlichkeit dürfe die Klangfarbe nicht mit der sichtbaren Farbe verglichen werden. Ausdrucksvoll und formgebend sei die Modifikation der Tonhöhe im Gegensatz zu der mehr nebensächlichen Modifikation der Farben im Bild. Schließlich wird behauptet, daß die Abwesenheit des Timbres, wie etwa bei den obertonfreien Tönen der Flöte, und die Abwesenheit der Farbe auf einer Zeichnung denselben schwachen und zarten Eindruck hervorrufen soll. Um gleich hierbei mit der Kritik einzusetzen: Kräftige Werke der schwarz-weißen Flächenkunst und hingehauchte Pastellbilder widerlegen sofort den künstlich geschaffenen Gegensatz zwischen einer Stärke des Farbigen und einer Schwäche des Farblosen. Überhaupt aber liegt das Mißverständnis zu Grunde, als sei ein Bild im wesentlichen mit den Umrissen fertig und könne nun entweder koloriert werden oder nicht. Zeichnung und Gemälde sind zwei verschiedene Arten der Bildkunst, also mit zwei Merkmalen am Wirkungsmittel einer einzigen anderen Kunst keineswegs gleichzusetzen; für den Maler jedoch bedeutet die Farbe eben das Ausdrucks- und Formprinzip. Der Versuch einer Erklärung ist also gescheitert. Mir persönlich scheint sie auch weniger wichtig als die allgemeinere Einsicht, daß alle solche Analogien für die Musik, nicht für die anderen Künste ausgenutzt werden. Man nennt das Timbre des Klangs seine Farbe, aber niemals die Farbe des Gemäldes sein Timbre; man vergleicht die Melodie mit einer Zeichnung und die Harmonie mit dem Kolorit, verfährt aber schwerlich umgekehrt; man gebraucht die Raumbezeichnungen von Höhe und Tiefe, von Tonleiter u. s. f. ohne entsprechende Übertragungen aus dem Musikalischen ins Räumliche und Bildhafte. Aus allem dem ergibt sich: die Unbestimmtheit und Losgelöstheit der Musik hat von Anfang an den Anlaß dazu geboten, daß Hilfsbezeichnungen aus anderen Gebieten herangezogen wurden. Das ist entscheidend; unwichtig hingegen, nämlich für die allgemeine Kunstwissenschaft, welche Ausdrücke jeweils im Bedeutungswandel der Worte als die geeignetsten erschienen [4]).

Die künstlerische Verwendung der Klangfarben erfolgt zumeist auf Grund ihres allgemein verständlichen Charakters. Der Sänger färbt die Stimme heller bei heiteren Stücken, dunkler bei ernsten Liedern; der Tonsetzer braucht Instrumente mit vielen und zumal hohen Obertönen, um lebhafte, strahlende, erregte Vorstellungen auszudrücken; zu

den verschiedensten Zwecken benutzt er schnarrende, näselnde, nüchterne, glanzlose, grelle Klangfarben. Obwohl nun der Ausdruck des Seelischen bei weitem die wichtigste Aufgabe darstellt, ist doch auch die Nachahmung von anderen Musikinstrumenten und Naturlauten mit Hilfe des Timbres zu nennen. Was den ersten Punkt anlangt, so erwähne ich folgendes: Auf der Geige lassen sich dünne, obertonfreie Töne herstellen, die in der technischen Anweisung für den Spieler häufig als »*quasi flautato*« gekennzeichnet werden; zu Anfang der elften Lisztschen Rhapsodie für Klavier steht »*quasi cimbalo*«. Bei der Nachbildung von Geräuschen und Naturklängen spricht man von Tonmalerei, meint aber allerdings damit auch alle die Hilfen, die von den übrigen Mitteln der Musik geliehen werden. Wenn wir diesen Gegenstand sogleich im Zusammenhang behandeln wollen, so sei vorerst betont, daß es sich stets um Übersetzung in die fremde Sprache der Tonleiter, also um eine Beschreibung handelt, die zur Wiedererkennung des Gegenstandes führen kann. Das Klappern der Mühle, das Pferdegetrappel, das Hämmern in einer Schmiede, Sturm und Wind, das Wogen der Wellen, der Gesang der Vögel, das alles wird nicht unbesehen von der Wirklichkeit übernommen, sondern nur annähernd durch Übertragung nachgebildet. Sehr häufig erfolgt die Übertragung durch den Rhythmus. Er muß auch dort helfen, wo Unhörbares musikalisch wiedergegeben werden soll. Denn der Schaffende vermag wohl, das einer fremden Sinnessphäre oder der Seele Zugehörende in Bewegung umzusetzen und damit dem Rhythmus zuzuführen. Wenn in Brahmsens »Deutschem Requiem« das Wort: »Denn alles Fleisch ist wie Gras« versinnlicht und die Schnittertätigkeit des Todes vertont wird, so geschieht es durch metrische Nachahmung der Bewegung: der Schnitter Tod holt im dritten Viertel des Dreivierteltaktes aus und mäht in den ersten zwei Vierteln; das Zeitmaß ist als »Langsam, marschmäßig« angegeben. Allein die Musik hat auch die Möglichkeit, anders als durch den Rhythmus gewisse Arten der Bewegung, beispielsweise durch Anwachsen oder Abnehmen des Stärkegrades eine herankommende oder abziehende Bewegung zu verdeutlichen, da die Assoziation, daß alles Ferne leise, alles Nahe laut klingt, sofort bei dem Hörer sich einstellt. Auch ist die Raumsymbolik der Tonleiter uns so geläufig, daß wir jede aufsteigende Tonbewegung als ein wirkliches Aufsteigen, jedes Hinabgehen von hohen zu tiefen Tönen als ein räumliches Hinabschreiten verstehen. Fast scheint es, als ob die Weite der Intervalle eine freilich sehr dunkle Beziehung zu unseren Gleichgewichtsempfindungen habe, ja als ob es statthaft sei, Schwere und Leichtigkeit in Noten wiederzugeben. Infolge einer ähnlichen unwillkürlichen Übertragung fassen wir einen

lang anhaltenden Ton wie etwas Stillstehendes auf. In Liszts »Christus« bezeichnet das hohe As den feststehenden Abendstern. Später, wo der gleiche Inhalt wiederkehrt, wird den Tönen cis[2] und fis[3] ein Triller beigefügt, offenbar in der Absicht und sicherlich auch mit dem Erfolg, daß wir das Funkeln des Sterns wahrzunehmen glauben. Nebenbei bemerkt ist dies einer der seltenen Fälle, wo der Triller als solcher künstlerische Berechtigung besitzt. Allzu häufig dient er nur der Virtuosität, und dann wirkt dies schnelle Durcheinanderschwirren zweier benachbarten Klänge etwa so, wie ein Feuerwerk.

Jetzt sollte ich den Leser einladen, in den Irrgarten der Harmonieprobleme einzutreten. Aber ich darf ihn nur so weit führen, daß er mit Leichtigkeit sich zurechtfindet, auch wenn er der Musiktheorie fern steht. Der Leser weiß, daß der einzelne Klang aus bestimmten Tönen zusammengesetzt ist, die im Bewußtsein meist nicht lebendig sind, aber unter Umständen herausgelockt werden können. Auf diese Obertöne und die Schwebungen hat man eine Erklärung der Konsonanz und Dissonanz gegründet; ihr Vorzug ist, daß sie sich auf unbestreitbare Tatsachen stützt, ihr Nachteil, daß sie in Wahrheit nicht erklärt, was erklärt werden soll. Angenommen jedoch, daß Obertöne, Differenztöne, Schwebungen den maßgebenden Einfluß ausüben, so würden die Harmoniegefühle zurückzuführen sein auf ganz ursprüngliche Gefühlswirkungen der Töne. Eine zweite Theorie hingegen baut nicht aus physikalischen Verhältnissen und elementaren Gefühlen auf, sondern läßt aus der Annahme einer größeren oder geringeren Verschmelzung sogleich den Wahrnehmungs- und Gefühlsgegensatz entstehen. Wenn zwei oder mehr Klänge gleichzeitig hervorgebracht werden, so verbinden sie sich zu einer Einheit, in der sie mehr oder minder leicht erkennbar bleiben: verschmelzen sie innig miteinander, wie bei der Oktave, so ist vollkommene Konsonanz vorhanden, setzen sie der Verschmelzung starken Widerstand entgegen, so heißen sie dissonant. Es scheint nun sehr begreiflich, daß an die Einheitlichkeit des Gesamteindruckes Lust, an die Zwiespältigkeit Unlust sich anschließt. Eine dritte Erklärung sucht den Grund des Gefühls in intellektuellen Vorgängen. Die Ansicht, daß die Seele beim Hören unbewußt die Schwingungen zähle und an den einfachen Zahlenverhältnissen Freude, an den schwierigen Mißvergnügen empfinde, war eine der besten Proben des älteren ästhetischen Rationalismus; gegenwärtig wird sie dahin gewendet, daß man sagt: die regelmäßigen Schwingungsfolgen, die in klarer Proportion stehen, oder diejenigen Zusammenklänge, deren Tonstöße einen einfachen Rhythmus miteinander bilden, besitzen eine innere rhythmische Verwandtschaft, durch die sie als übereinstimmend und wohltuend aufgefaßt werden. Schließlich sei

noch die Theorie erwähnt, nach der die Beziehung der einzelnen Klänge auf eine Klangeinheit maßgebend sein soll: ist die Beziehung fest und wird sie, wenn nicht mit der Wahrnehmung gegeben, wenigstens unter allen Umständen sicher assoziiert, so tritt der Eindruck der Konsonanz ein.

Es lohnt sich, hierbei einen Augenblick zu verweilen. Denn unter diesem Gesichtspunkt erscheint die Konsonanz nicht mehr als unmittelbare Begleiterin des Tonempfindungsinhaltes, sondern als Hauptbedingung der sogenannten Schlußfähigkeit. Die Harmonie wird nicht auf die Konsonanz gestützt, sondern umgekehrt eine Konsonanz da gefunden, wo Töne zur gleichen Harmonie gehören d. h. zu dem nämlichen Dur- oder Mollakkord. Aus dem Wesen der musikalischen Kunstübung heraus lassen sich diesem Gedanken zwei Vorzüge nachrühmen. Erstens nämlich wird er der Tatsache des latenten Harmoniegefühls gerecht. Wie auch immer eine Melodie vorgetragen wird — einstimmig, vielstimmig, mit Begleitung —, sie hat eine Harmonie der Aufeinanderfolge. Die ungleichzeitige Harmonie oder die Tonalität bedeutet, daß alle Bestandteile der Weise auf einen dem Ganzen zu Grunde liegenden Ton oder Akkord bezogen werden: bei jeder als Einheit apperzipierten Weise wird ein Hauptton oder -akkord in Erinnerung behalten. Deshalb nannte schon Rameau die Melodie eine auseinander gezogene Harmonie, darum kennen Naturvölker, die Melodien haben, auch die harmonische Begleitung. Indem nun gelehrt wird: Töne sind konsonant, wenn sie zum gleichen Grundakkord gehören, wird die Konsonanz auf das von der Musik unzertrennliche, soeben beschriebene »latente Harmoniegefühl« zurückgeführt. Ein zweiter Vorzug liegt in der sich darbietenden Rechtfertigung der Dissonanz. Dissonanzen sind ja keineswegs sinnlose Tonanhäufungen. Sie sind musikalische Bildungen, die teils den Nebenzwecken des Häßlichen dienen, teils einen Eigenwert besitzen. Beide Verrichtungen lassen sich leicht im einzelnen beschreiben, wenn man den dissonierenden Ton als zur Harmonie nicht zugehörig, aber ihr in verständlicher Weise widersprechend erklärt. In den dissonanten Zusammenklängen ereignet sich ein Konflikt zwischen den zur harmonischen Einheit verknüpfbaren Einzelklängen und dem als fremd begriffenen letzten Ton; sonst wären sie kaum erträglich, geschweige denn notwendig. Auch wenn es sich nicht um typische Akkorde handelt, sondern um das Zusammentreffen mehrerer kontrapunktisch geführten Stimmen, so ist doch eben in der Auffassung des mehrfachen Stimmverlaufs eine rationale Linderung des dem Ohr unangenehmen Eindrucks vorbereitet. Gegenüber jeder bedeutsamen Dissonanz nimmt das Bewußtsein eine Stellung ein, mit der sie die Zusammengehörigkeit verneint. Wie die

Wahrheit geknüpft ist an die im Urteil erfolgende Ineinssetzung von Subjekt und Prädikat, so ist lautere Schönheit an die Ineinssetzung der Klänge gebunden; und wie im verneinenden Urteil das Prädikat als dem Inhalt des Subjektbegriffes fremd erkannt wird, so weisen wir beim Hören einer großen Septime die Zumutung ab, den zweiten Ton als zur Harmonie des ersten passend aufzunehmen. Weder Bejahung noch Konsonanz bedeuten Aufgehen des einen ins andere, weder Verneinung noch Dissonanz bedeuten Vertilgung des einen durch das andere — in allen vier Fällen bleiben die Bestandteile erhalten. Und die Dissonanz ähnelt noch in anderer Beziehung der entsprechenden logischen Form: nur diejenigen Dissonanzen sind wertvoll, deren Prädikat (wenn ich so sprechen darf) zwar abgelehnt werden muß, aber doch nicht ohne jeden Grund hinzugedacht war. Wenn ich zu den Tönen d f a weiterhin c zufüge, so hat das einen Wert, gleich als ob ich das inhaltvolle negative Urteil fälle »Glückseligkeit verbürgt nicht Sittlichkeit«; wenn ich hingegen b zufüge, so ist das so sinnlos, daß ich ein Pendant aus dem Gebiet der wertlosen Verneinungen auszuschreiben mich schämen müßte.

Der unserer Betrachtung eng verwandte Grundsatz, daß ein Musikstück die Einheit der Tonika festhalten soll — man hat ihn mit dem Gesetz der Teufel und Gespenster verglichen, die hinaus müssen, wo sie hereingekommen sind —, hat trotz der Beschränkung auf die temperierte Stimmung und trotz vielen Abweichungen alle Rechte einer künstlerischen Forderung. Denn der Zwang, zur Ausgangsharmonie zurückzukehren, bedingt eine Bewegung der Aufmerksamkeit, durch die das Kunstwerk zusammengefaßt und das Einzelne in eine für das Ohr festgelegte Richtung eingeordnet wird. Die Ausnahmen von dieser Regel bedürfen dann eben anderer Mittel, um die Beziehbarkeit auf die Tonalität aufrecht zu erhalten. Die Verflüssigung kann niemals so weit gehen, daß jede Form verschwindet. Wenn also sachlich unterschiedene Tonwerte vertauscht werden, beispielsweise Gis in As sich verwandelt, so weicht das Stück in eine neue Tonart aus und ruft Überraschung hervor, aber dies Zusammenbringen des Entferntesten setzt einen höchst geschärften Musiksinn voraus. Die Anwendung leiterfremder Akkordtöne verlangt eine erhöhte Fähigkeit des Hörenden, die Einheit des Ganzen im Bewußtsein zu bewahren. Anderseits läßt sich durch die Chromatik das Nahe noch mehr einander nähern, die Melodie gewissermaßen ins unendlich Kleine versenken. Würde indessen die Tonhöhe sich stetig in ganz allmählichem Übergang verändern, würde die chromatische Führung gleich einer Linie alle ihre Tonpunkte zusammenschmelzen, so wäre Verwirrung die Folge. Der geteilte Maßstab bleibt für alle Zeit der Musik unentbehrlich, genau

so wie die Tätigkeit des Rhythmus. Nur sollte eingesehen werden, daß Harmonie und Rhythmus im Fortschritt der Musik sich als weitspannende und elastische Mittel erwiesen haben.

2. Die Formen der Musik.

Wie Harmonie und Rhythmus sind auch die Formen der Musik der Erweiterung fähig. Von den vielen Anlässen zum Wandel brauchen bloß wenige, dem Zwecke unserer Erörterung gemäß, berücksichtigt zu werden. Einen Teil trägt die zunehmende Technik der Instrumente bei. Das gilt schon von der Geige, obwohl sie sich im Laufe der Zeit nur wenig verändert hat. Die Leichtigkeit unserer Bogen macht das geworfene Stakkato möglich, das für Übergänge von einer Hauptnote zur anderen und zum Ausdruck launischer Stimmungen so außerordentlich geeignet ist, unsere sicher ansprechenden Saiten ermöglichen eine beliebige Verwendung des Flageoletts u. dgl. m. Beim Klavier wird der Einfluß noch erheblicher. Ich erinnere lediglich an die Erfindung des Pedals. Wenn das Pedal gebraucht, d. h. der Druck beseitigt wird, so klingen die Obertöne mit und der Ton gewinnt sogleich Farbe. Daher hebt die Benutzung des Pedals aufs glücklichste die Melodie hervor, erzielt eine weichere Verbindung der Töne, macht unter Umständen alle zehn Finger für die Begleitung frei, erlaubt tonmalerische Effekte, wie das Ineinanderschwingen von Glocken oder das wirre Heulen des Sturmes, und sichert dem Instrument eine Vielstimmigkeit, die an das Orchester gemahnt. Am Orchester selbst kann man die Wirkung, die der Apparat auf die Ausdehnung der musikalischen Formen übt, am klarsten erkennen. Die Sonderwirkungen der Klangfarben werden heutzutage ganz anders ausgebeutet als ehedem. Die Tonsetzer der Gegenwart schaffen von vornherein im Geiste eines ungemein zerlegten Orchesterklanges und können daher mit Wiederholungen und Gegensätzen in neuer Weise arbeiten. Hätten sie nicht alle die Hilfsmittel, die das moderne Orchester bietet, so würde ihre Einbildungskraft überhaupt nichts ausrichten, sie würden in die Reihe jener Bedauernswerten geraten, die Unerhörtes sinnen und Unmögliches verlangen.

Zum anderen hat die Verflüssigung der musikalischen Formen zugenommen, weil die Tonkunst sich immer mehr von den Formen der Lyrik und des Tanzes losgelöst hat. Während in unserer klassischen Musik die dem Gedicht nachgebildeten vierzeiligen Strophen mit vier Takten in jeder Zeile vorwiegen [5]), ist jetzt die Sonaten- und Arienform zerbröckelt, um freieren, namentlich leitmotivischen Gestaltungen Platz

zu machen. Will man von formloser Form sprechen, so sei es drum; jedenfalls ist eine Form vorhanden, wenn sie auch nicht der abgezirkelten Form der Überlieferung entspricht. Klagt man doch auch über die pragmatisierte Formlosigkeit der heutigen Kunstrede, obgleich sie bloß die Form geändert, keineswegs verloren hat. Die ältere Rhetorik verlangt vom Redner, daß er bestimmte Teile und bestimmte Übergänge zwischen ihnen mache; unserer Art entspricht ein frei sich entfaltender Vortrag besser, vorausgesetzt, daß der Zusammenhang bewahrt bleibt. In diesem Sinne erklärt auch Combarieu von der großrhythmischen Gliederung: »Ich erachte den Rhythmus, dessen sämtliche Teile (Takt, Motiv, Satz, Strophe u. s. f.) stark herausgehoben sind, als das Werk einer noch unentwickelten künstlerischen Auffassung, die, zu schwach, um die Dinge im Zusammenhang und in ihrer Gesamtheit zu erfassen, sie auf kleinere Verhältnisse zurückführt, sie zerstückelt, um sie besser zu begreifen, gewisse Teile wiederholt, damit das Gedächtnis mit ihnen leichteres Spiel hat, kurz, für ihre Sprache künstliche Beziehungen schafft.« (*Théorie* S. 3.) Allerdings möchte ich die Wiederholung höher stellen. Nicht nur wegen ihrer schon erwähnten ästhetischen Brauchbarkeit (s. S. 145), sondern zunächst deshalb, weil die Wiederkehr des gleichen Themas — und zwar in völliger Übereinstimmung mit seiner ersten Form — dem Ausführenden die reizvolle Aufgabe zuweist, durch leichte Unterschiede in Stärke, Zeitmaß, Klangfärbung eine eben wahrnehmbare Andersartigkeit hineinzutragen. Ferner ist musikalische Wiederholung höchst ausdrucksvoll: sie vermag anzudeuten, wie ein nachdenkliches Gemüt immer wieder auf denselben Gedanken zurückkommt, oder wie die stolze Freude sich nicht genug daran tun kann, ihr Motiv sich vorzuhalten, oder wie die im Innersten aufgewühlte Seele ohne Unterlaß auf die gleiche Vorstellung zurückgeschleudert wird. Was uns in der Poesie gesucht erscheint, die wörtliche Wiederholung, das läßt sich in Verbindung mit der Musik schon eher ertragen, da eben die musikalische Form unmittelbarer den seelischen Vorgang widerspiegelt. Aber die Musik leistet mehr als daß sie Vergleichung und Erinnerung beschäftigt: sie nimmt der Erneuerung des Gleichen alle Plattheit und Schärfe. Denn bei empfindlichen Menschen bewirkt jedes Eintauchen in die eigene Vergangenheit Atemnot, und die Lust der Erinnerung entsteht für sie nur mit Hilfe solcher Kunstformen.

Der einfachen Wiederholung gesellt sich die Abwechslung in den bekannten Formen der Nachahmung, Umkehrung und der unerschöpflichen, unbeschreiblichen Variation. Das kunstwissenschaftliche Interesse haftet an der Verteilung der übereinstimmenden und abweichenden Eigenschaften, etwa daran, daß Rhythmus und Intervalle beibe-

halten, Höhenlage und harmonischer Sinn verändert werden. Denn in der Musik läßt sich genau zeigen, was bleibt und was nicht, während wir in den übrigen Künsten dem Geheimnis der Ähnlichkeit nicht so scharf ins Einzelne zu folgen vermögen. Auch Spiel und Gegenspiel enthüllen sich in der üblichen Gegensetzung zweier verschiedenen melodischen Charaktere viel freier als im Drama. Die Vielstimmigkeit des Dramas entspringt aus der Einbildungskraft eines Dichters mit derselben Notwendigkeit wie die Vielstimmigkeit eines Musikstückes: die Phantasie kann sich in beiden Fällen mit einem Bewegungszug nicht begnügen. Beide Zeitkünste haben die Möglichkeit, daß sie in der Aufeinanderfolge Gegensätze zur Wirksamkeit bringen, da ja das Frühere in der Erinnerung verharrt; die Musik allein besitzt den doppelten Vorteil, daß sie erstens durch gleichzeitiges Zusammentreffen des Widerstreitenden Kontrast und Kampf steigert und zweitens im Durchführungsteil die Elemente ihrer Themen in den buntesten Mischungen kunstreich miteinander verwebt. Durch eine weitere Ausnutzung dieser Vorteile gedeiht neben der begleiteten oder harmonisch ausgefüllten Melodie jene Kunstweise, die mehreren Stimmen ihr eigenes und für sich beachtenswertes Dasein sichert. Sie stellt die größten Ansprüche an die Aufnahmefähigkeit: wer Fugen zu hören weiß und in ihnen mehr als ein wirres Durcheinander vernimmt, der besitzt auch Verständnis für die Eigenart einer Kunst, die so lebensfremde Formen ausbilden kann. Doch wird gar leicht die Durchführung kontrapunktischer Probleme zu einer wissenschaftlichen Aufgabe. Der Tonsetzer, an die Regeln seiner Wissenschaft gebunden und durch sie ebenso gehemmt und gefördert wie der Schachspieler durch die Regeln seines königlichen Spiels, kümmert sich kaum noch um die Forderungen des Auges, sondern führt die Stimmen so, daß der Verstand und das lesende Auge befriedigt werden. Vielleicht deshalb erscheinen uns Kanon und Fuge so oft als künstlich. Fugierte Sätze neuester Musik, wie etwa das Rondo in der *Symphonie fantastique* oder der Schluß vom zweiten Akt der »Meistersinger« rechtfertigen sich ausdrücklich durch Ort und Zweck. An anderen Stellen bevorzugen unsere Komponisten eine Form, die übrigens schon in Bachs Kantaten, z. B. im *Actus tragicus,* sich ankündigt, nämlich das Zusammen von zwei Melodien, die unabhängig sind und sich nicht ausschließen. Die Fugentechnik wird geflissentlich vermieden sowohl am Ende der »Götterdämmerung« und in der Einleitung zu den »Meistersingern« als auch in Liszts Opernphantasien über »Norma« und »Robert der Teufel«.

Immer wieder stoßen wir bei unserem Rundgang auf die Melodie. Dies eigentümliche Gebilde ist deshalb so wichtig, weil es allen Be-

dingungen ästhetischer Wertigkeit genügt und aufs vollkommenste die harmonische und rhythmische Ordnung verbindet. Ein scharfer und geschulter Verstand erlernt zwar die Feinheiten des Kontrapunkts, erfindet jedoch niemals eine quellende Melodie, die uns sogleich das Herz wärmt und den ganzen Menschen mit fortreißt. Es ist etwas Wunderbares um die Unmittelbarkeit und Unwiderstehlichkeit einer ursprünglichen Weise. Sie ist kein musikalischer Gedanke, wie irreleitend gesagt zu werden pflegt; abgesehen von ihrer Begriffslosigkeit liegt dieser Unterschied vor, daß der Inhalt eines Gedankens zur Not mit anderen Worten zu wiederholen ist, während in der Musik die bestimmte Form unter keinen Umständen sich abstreifen läßt. Vielmehr bedeutet die echte Melodie eine Schöpfung, die mit nichts verglichen, durch nichts erklärt werden kann; vorläufig bleibt sie einer der seltenen Grenzfälle, wo die Forschung ein Ende findet. — Indem ein Thema in die noch lebensfähigen Bestandstücke zerlegt wird, werden diese kleineren Teile zu fruchtbaren Keimen. Man nennt sie Motive. Wir verstehen darunter wirklich vorhandene Gebilde, in denen alle Mittel der Musik zusammenarbeiten, keine Abstraktionen oder gar Einzeltakte. In der Tat haben sie sich zur Selbständigkeit ausgewachsen; die Melodie alten Stils kann durch die Verwendung von Motiven im Sinne der Leitmotive ersetzt werden: man möchte den Vorgang fast mit der Ablösung des breiten Farbenauftrags durch die Punktmanier vergleichen. Das ganze Tonstück wird vom Architektonischen ins Organische übergeführt, sobald es sich aus den kleinen Zellen nach Lebensgesetzen aufbaut. Die Einheit ruht auf der Wiederkehr der Motive, die Mannigfaltigkeit auf den Umgestaltungsmöglichkeiten; die Verwebung der Motive dient dazu, die innersten Vorgänge und geheimsten Beziehungen eines seelischen Ablaufs auszudrücken. Wagners Worttondrama läßt sich daher zweifach auffassen, entweder als ein von der Musik erweitertes Drama oder als eine Sinfonie, deren Programm gleichzeitig sichtbar wird. Daß Wagner selbst von der Dichtung aus verstanden sein wollte, hat er an zahlreichen Stellen seiner Schriften ausgesprochen, aber in den mehr unwillkürlichen Äußerungen der Briefe kommen doch auch Hinweise auf einen größeren Anteil des Musikalischen vor[6]). Und tatsächlich ist der Wortlaut der Musikdramen ohne die Rücksicht auf Singen und Spielen des öfteren anfechtbar. Zur Vorsicht sei bemerkt, daß dieses (häufig unbewußte) Ineinanderwirken der beiden Künste beim Schaffen nichts, schlechterdings gar nichts gemein hat mit der altfränkischen Übung, Verse einer gegebenen Melodie unterzulegen, wie es im 17. Jahrhundert mit Klavier- und Violinsonaten, aber selbst noch im 19. Jahrhundert mit Beethovenschen Adagios geschah.

Das umgekehrte Verfahren, also das Anpassen einer sangbaren Weise an einen Text, bestimmte lange Zeit hindurch in einigen Hauptpunkten die Form des Liedes [7]). Jede Strophe wurde ohne tiefer greifende Beachtung des Sinns in dreigliedrige Musik gesetzt und das Wort des Dichters gekürzt, ausgedehnt, wiederholt, je nach der Bequemlichkeit des Komponisten. Kein Wunder, daß ein Engländer vor zwanzig Jahren die Worte der Vokalmusik als »Unterstützung für den Ton« erklärte und von den Sängern zu behaupten sich erdreistete: »Nicht einer hat die Absicht, die Gedanken auszudrücken, die in den Worten des Liedes enthalten sind; die Worte werden automatisch gebraucht . . .« [8]) Das ist eine arge Verleumdung des modernen Liedes und der ihm nötigen Vortragsweise. Wir dürfen beim Lied nicht immer an das Strophenlied im alten Sinne denken, das heißt an eine ursprünglich erfundene und unverändert wiederkehrende Melodie, die kaum der Begleitung bedarf und zu dem Text allenfalls in der ersten Strophe paßt. Heutzutage wünscht man keine abgeschlossene Melodie, der zuliebe der Hörer die Wortdichtung vernachlässigt; vielmehr soll die Musik, indem sie dem Klavier die gleiche Berechtigung wie der Singstimme zuerkennt, die innersten Gefühle des Dichters, die zartesten Geheimnisse des Wortes laut erklingen lassen. Das Kunstlied, wie es sich allmählich entwickelt hat, legt entweder die Melodie in die Instrumente und läßt eine frei deklamierende Singstimme hinzutreten, oder es benutzt die Kunst der motivischen Gestaltung und der thematischen Durchführung; es gibt die Vers- und Strophengliederung preis, wird aber der Bedeutung der Worte nach ihrem inneren Zusammenhang aufs schönste gerecht. Die Dichtung entscheidet insoweit, als nichts gegen sie unternommen wird. Trotzdem bedeutet die Musik nicht die Vollendung der Lyrik als einer Unterart der Poesie, denn diese ist in sich selber fertig. Wohl aber gewinnen beide Künste durch den Bund. Die musikalische Phantasie erlangt den Vorteil einer reichen Anregung und bestimmten Unterstützung, und die Poesie zieht zum mindesten den sozialen Nutzen, daß glücklich vertonte Lieder sich schnell verbreiten und lange lebendig erhalten. Wobei es dann vorkommt, besonders im Strophenlied des Volksgesanges, daß die Melodie von dem ihr ursprünglich zugehörenden Text zu anderen Texten wandert.

Soeben war gesagt worden, daß musikalisches Schaffen durch Dichtungen angeregt und in bestimmte Bahnen gewiesen werden kann. Das gilt nicht nur von Gesängen, bei denen die zwei Künste Hand in Hand vorwärts schreiten, sondern auch vom ungleichzeitigen Zusammenwirken. Im gesellschaftlichen Leben lassen wir Musik dem Wort vorausgehen oder auch folgen. Bedeutungsvolle Stunden werden

gern durch Musik eröffnet; bei weihevollen Akten ist der Redner für vorausgehende, Stimmung schaffende Musik stets dankbar: aus ihren feierlichen Klängen steigt dann die Bestimmtheit der Rede hervor. Aber auch nach dem Wort bewahren Töne ihre Zauberkraft, ergänzen und steigern, was gesprochen war. Dieser letzte Fall nähert sich der Lage der Programmmusik[9]). Aus der Überschrift oder aus einem vor uns liegenden Text haben wir erfahren, was dem Komponisten die Anregung gab, und nun folgen wir diesem Hinweise, indem wir in den Aufbau des Werkes eindringen. Natürlich ist der Aufbau durchweg nach den Gesetzen der Tonkunst gestaltet, gleichwie im Bilde Raum-, Form- und Farbenverhältnisse zum Konstruktionsprinzipe werden. Dennoch trägt hier wie dort der Gegenstand zur Formengebung bei; ist ja kein musikalischer Grundsatz so ausschließend und unnachgiebig, daß nicht eine Sachvorstellung ihn beeinflussen könnte. Wer von der Musik alles anders Geartete abscheiden will, der muß die Sonaten und Sinfonien verdammen, die aus einer Folge von Tänzen entstanden sind, er muß die Messen und Kantaten zurückweisen, die auf bloßen Formeln ruhen, kurz, er sollte die ganze Fülle wunderbarster Musik der letzten Jahrhunderte ablehnen. Ein Erlebnis (etwa die Abreise eines lieben Bruders), der Anblick eines Gemäldes (etwa der Kaulbachschen »Hunnenschlacht« oder des Bildes von Steinle, das den über die Wogen schreitenden hl. Franziskus darstellt), ein poetischer Eindruck (Dramen und Verse), selbst ein Gedankenzusammenhang (Ev. Joh. 4, 14; Nietzsches Zarathustra und anderes) können für den Tonsetzer zum Weckruf werden; ihn mitzuteilen fühlt er sich verpflichtet. Denn aus der unendlichen Vieldeutigkeit der Erfahrungen entnimmt er sich die Leitvorstellungen, um sich hernach frei im Reiche der Musik zu bewegen.

Bleiben wir bei einem Beispiel der Tonmalerei, bei der so häufigen Darstellung des Gewitters. Der unbefangene Hörer kann sie richtig deuten, aber auch für den Zornesausbruch eines Menschen oder für Kriegsgetümmel halten. Gerade in dem Umstand, daß die Musik alles mehr symbolisch als realistisch meint, mehr innerlich als äußerlich empfindet, mehr unbestimmt anregt als bestimmt mitteilt, hat die metaphysische Ästhetik den Beweis dafür erblickt, daß sie bis in den Kern der Welt hineinreiche. Denn im Absoluten ist ja Natur und Geist eins. Wenn die Musik also diese Einheit der natürlichen und der seelischen Vorgänge wiederherstellt, so enthüllt sie uns das An-sich der Dinge. — Bleibt man bei den Tatsachen und ihrer Beschreibung stehen, so läßt sich kaum mehr sagen, als daß allgemeine Richtungen dem Naturgeschehen und dem seelischen Vorgange gemeinsam sind. Indem diese musikalisch dargestellt werden, tritt notwendigerweise eine

gewisse Unbestimmtheit ein; niemand jedoch wird einen solchen musikalischen Satz wie den oben genannten als den Tanz junger Mädchen auffassen oder als das Frohlocken der Seele oder als friedliche Szene auf dem Lande. Es ist also durch die Töne wohl ein umgrenzter Kreis deutlich angegeben, aber nicht, was innerhalb dieses Kreises an vielfältigen Vorgängen sich abspielen kann. Eben daraus folgt die Berechtigung des Tonsetzers, den besonderen Umstand, der ihm Antrieb war, durch Worte festzulegen. Der Fall gleicht dem in der experimentellen Psychologie untersuchten, daß unter der Führung eines Begriffs an Eindrücke verhältnismäßig wenige Assoziationen sich anschließen, weil das vorbereitende Wort den Bezirk möglicher Assoziationen erheblich verengt; kommt ein zweites Wort hinzu, so wird die Auswahl noch geringer. Das Programm bedeutet also die zweite Ergänzung oder Besonderung. Dagegen kann es nie einen Zwang auf den Hörer ausüben, nun unter allen Umständen genau dasselbe nachzufühlen, was der Künstler vorgefühlt hat.

Noch eins. Setzen wir voraus, daß wirklich Erinnerungen an ein Gewitter auftauchen, etwa in der Art, wie auch durch poetische Beschreibung hier und da einmal ein anschauliches Bild von einem Gewitter hervorgerufen werden kann, so ist klar, daß der Hörer dann nicht nur von der Musik selbst zu Gefühlen angeregt wird, sondern auch von der inhaltlichen Vorstellung. Das heißt also, es greift die Musik tatsächlich über ihren engsten Bezirk hinaus und rechnet auf emotionelle Wirkungen, die an Sachvorstellungen geknüpft sind. Wenn ich bei der früher erwähnten Stelle aus Liszts »Christus« nicht nur einen lang ausgehaltenen hohen Ton höre, sondern auch das Bild des dunklen Nachthimmels und des strahlenden Sterns vor mir habe, so kann dieses mich fast so ergreifen, wie die Wirklichkeit oder ein Gemälde. Der Ausdruckswert der Musik verstärkt sich demnach durch die von ihrem Programm aufgeregten Sachvorstellungen; ein Inhaltliches wird hier wie in den bildenden Künsten ein Mittel zum Aufbau des Werks und zur Beeinflussung des Genießenden.

3. Der Sinn der Musik.

Die Betrachtung der Mischformen erlaubt noch weiter reichende Ausblicke. Früher war gesagt worden, daß in allem Wirklichen und Künstlerischen Momente sich finden, die musikalisch zu nennen oder wenigstens als natürliche Anknüpfungspunkte für die Vertonung zu bezeichnen sind. Doch bilden sie nicht das Ganze des Tonwerks. Vielmehr entfaltet der Schaffende neue, vordem nie geöffnete Seiten,

indem er in seiner Art und mit den Mitteln seiner Kunst die Sache weiterführt. Vergleicht man Dürers heimliche Offenbarung Johannis (1498) mit dem Wortlaut der Apokalypse, so entdeckt man, daß der Zeichner sozusagen ein neues Buch geschrieben hat: so voll von eigenen Anschauungen, ja Gedanken sind die Bilder. Auf S. 139 habe ich ein paar Takte aus Liszts »Hunnenschlacht« wiedergegeben. Der Rhythmus kennzeichnet fraglos die Hunnen als Reiter, während Kaulbachs Gemälde sie als Fußkämpfer darstellt; es wird also der Maler verbessert oder wenigstens der Inhalt seines Bildes weitergedacht. Verse werden oft aus dem Geist der Musik geboren. Das bedeutet aber keineswegs eine genaue Übereinstimmung mit allen Gesetzen oder Ansprüchen der Musik, sondern es steht folgendermaßen damit. Ein rhythmisch-klangliches Etwas, das einer Gemütsstimmung entspricht, bewegt sich seit Stunden oder Wochen in der Seele des Dichters; bei einem Musiker, der rhythmisch und zugleich in Tonhöhen phantasiert, würde daraus eine in Noten aufzuzeichnende Melodie entstehen; beim Dichter artikuliert sich die innere Bewegung in Worten und gewinnt durch die Worte ein durchaus besonderes, nach allen Seiten sich geltend machendes Gepräge. Freilich bleibt die gemeinsame Wurzel spürbar, der Rhythmus als Ausdruck des Zusammengehörigkeitsgefühls. Aber auch hier hat sich ein Tal zwischen die Künste gelagert, das jedes unmerkliche Fortschreiten von der einen zur anderen Höhe verhindert. Keine Mischform hebt die Grenzen zwischen zwei Künsten auf, da jede ihr eigenes Wesen hat und behält.

Wir fragen nach dem besonderen Sinn der Musik. Er versagt sich natürlich demjenigen, der Töne verschiedener Qualität nicht unterscheiden kann, selbst noch demjenigen, der die Einheit richtig wahrgenommener Klänge nicht zu erfassen, bestimmte Tonfolgen von anders gearteten Tonfolgen nicht zu trennen weiß. Mit einem Wort, er enthüllt sich nur dem Musikalischen. Musikalisch im höheren Sinne nennen wir einen Menschen, für den Tonwerke eine ganz bekannte Sprache, gewissermaßen eine zweite Muttersprache reden. Aber musikalisch im allgemeinen heißt auch jemand, wenn er Freude an rhythmischen und harmonischen Klängen in der Weise wie an schönen Formen und leuchtenden Farben hat. Die sinnenfällige Melodie und der einfache straffe Rhythmus, der zu Bewegungen herausfordert, werden mit körperlichem Wohlbehagen, etwa wie ein laues Bad, genossen. Eine Musik, die diesen Bedingungen entspricht, ist kaum schon als reine Kunst zu bezeichnen. Im Grunde genommen bleibt sie eine feinere und organisierte Form des Geräusches. Die Stille hat auf die Dauer etwas Totes, Unnatürliches. Wer Wortspiele liebt, mag die Ruhe beunruhigend, die Unruhe beruhigend nennen. Denn in der

Unruhe ist Leben, und dies Gefühl, von Leben umflutet zu sein, wirkt wohltätig und beruhigend. Die Teile des Geräusches brauchen nicht genau unterschieden zu werden: jedes tosende und schwirrende Ganze, jedes stetige Brausen gibt uns die Gewißheit, daß wir leben und von Leben umfangen sind. Die so bedingte Freude am Geräusch als am Zeichen des Lebens ist der letzte Ursprung unserer Freude an der Musik. Wir alle kennen sie von jenen Gelegenheiten her, wo wir im Kurpark unter kichernden Mädchen vergnüglich wandelnd oder bei festlicher Tafel lose Reden führend uns von den Klängen leichter Musik umschmeicheln ließen. In solchen Fällen ist Musik in der Tat nichts anderes als ein angenehmes Geräusch. Man hört sie, aber man hört ihr nicht zu. Man genießt Rhythmen und Schalleffekte nicht viel anders als sonst das Rauschen der Welt; nur ist schon alles stilisiert, nach bestimmten Gesetzen zusammengefaßt und daher auch für das kaum bewußte Aufnehmen erfreulicher als der Laut- und Taktvorgang in der Natur. Die Wirkung, die von der kaum beachteten und sicher nicht »verstandenen« Musik ausgeht, wird für das ganze Lebensgefühl des Menschen außerordentlich wichtig: wir fühlen uns durch die Töne befreit und erquickt, von der summenden und wiegenden Tanzmelodie in glückliche Sorglosigkeit versetzt, von der urwüchsigen Gewalt der Militärmusik zu jugendlicher Straffheit aufgerüttelt. Die Musik als gesellige Geräuschkunst bedeutet eine regelmäßig erfolgende Bewegung der Luft, die uns wohl tut. Sie durchdringt gleichsam unsere Umgebung an jedem Punkte und erregt im gleichen Augenblick und mit gleicher Unvermeidlichkeit alle im selben Raum vorhandenen Menschen [10]).

Der Sinn der Musik erweitert sich, sobald die tätige Beschäftigung mit ihr einbezogen wird. Zunächst kommt nun der gesamte mechanische Teil der Kunstausübung in Betracht. Ein Gegenstand herber Klage für den Beobachter und noch mehr für uns, die wir im Beruf stehen oder standen und unterrichten mußten: »Wär's mir vergönnt, das Innere meines Kerkers zu enthüllen, ich hübe eine Klage an, von der das kleinste Wort die Seele euch zermalmte!« Unter den an dieser Stelle wichtigen Gesichtspunkten erscheint die ausgeübte Musik als eine Bewegungstechnik; sie erhält die Bedeutung einer zeitraubenden Dressur der Finger- oder Kehlkopfmuskeln. Diese Schulung des körperlichen Apparates ist gewiß dem Dilettanten so unentbehrlich wie dem Künstler und man sollte von ihr nicht viel Wesens machen, vielmehr dem Künstler (wie dem Gelehrten) das kränkende Lob des Fleißes ersparen — Arbeit versteht sich immer von selbst. Aber sie wird gefährlich, indem sie einen Lebensinhalt vorspiegelt, wo keiner vorhanden ist. Wenn schon das leidenschaftliche, unersättliche An-

hören der Musik von ernsteren Aufgaben ablenkt, so verführt das Betreiben der Musik in noch stärkerem Maße zur Vernachlässigung dringlicher Pflichten, zu geistiger Leere und Müßiggängerei. Der nie rastende Kampf mit der unbotmäßigen Hand und Stimme nimmt schließlich den ganzen Menschen gefangen. Kein Sport, keine Vergnügungssucht, kein Beruf verengt den Gesichtskreis in so gefährlichem Maße.

Doch erklärt die scheinbare Füllkraft der musikalischen Technik noch nicht ausreichend die Anziehung, die von der aktiven Beschäftigung mit der Tonkunst ausgeht. Dahinter wirkt noch etwas anderes als Grund, weshalb wir so gern und unter Aufopferung der übrigen Interessen musizieren. Wir vermögen uns nämlich dabei in vollkommenster Freiheit, mit stärkster Ursprünglichkeit auszuleben. Jeder Aufschwung, den wir im Tonwerk herbeiführen, weckt etwas von der sinnlichen Heldenhaftigkeit früherer Menschen in uns: alle Muskeln spannen sich, kühn hebt sich das Haupt und Schauer fließen den Rücken entlang, als stünde eine große, sicher zu überwindende Entscheidung bevor. Ein Knabe spielt seine eigene ärmliche Komposition, worin dem Schluß eine Dissonanz im Fortissimo vorausgeht. »Er verweigerte sich die Auflösung, er enthielt sie sich und den Hörern vor. Was würde sie sein, diese Auflösung, dieses entzückende und befreite Hineinsinken in H-dur? Ein Glück ohnegleichen, eine Genugtuung von überschwenglicher Süßigkeit. Der Friede! Die Seligkeit! Das Himmelreich! ... Noch nicht ... noch nicht! Noch ein Augenblick des Aufschubs, der Verzögerung, der Spannung, die unerträglich werden mußte, damit die Befriedigung desto köstlicher sei ... Noch ein letztes, allerletztes Auskosten dieser drängenden und treibenden Sehnsucht, dieser Begierde des ganzen Wesens, dieser äußersten und krampfhaftesten Anspannung des Willens, der sich dennoch die Erfüllung und Erlösung noch verweigerte, weil er wußte: das Glück ist nur ein Augenblick ...«[11]) Ja wahrhaftig, wir werden zu Königen, zu Herren der Welt, wenn wir die Klänge anschwellen oder abnehmen lassen, die Rhythmen und Harmonien gegeneinander ausspielen; wir schaffen Wesen durch simple Betonung und vernichten sie durch gleichgültiges Verschleifen, wir erleben die wunderbarsten Abenteuer, stürmen vorwärts, schrecken zurück, befreien verzauberte Prinzessinnen — wer vermöchte all dies Tun und Treiben aufzuzählen? Und dazu das Bewußtsein, der Seele des Tondichters bis in die letzten Tiefen geschaut zu haben. Dazu ferner ein Verschmelzen mit der gegenwärtigen Seele des Partners: eine köstliche Begegnung bei den nicht vorzuschreibenden Feinheiten des Vortrags, als da sind die selbstverständliche Beschleunigung und Verlangsamung, die Gemeinsamkeit der

kurzen Atempausen, die gegenseitige Bestärkung in jedem Augenblick. Wer im Orchester gesessen hat, weiß, daß man sich dort wie in der kämpfenden Truppe fühlt. Oben steht der Führer: seine Mienen und Bewegungen verdeutlichen das Tonwerk wie der Schauspieler das Dichterwort erklärt. Vor, neben, hinter mir die Mitstreiter, von einem Willen beseelt. Seitwärts die selbständigen Bundesgenossen. Drüben der Feind, bald siegreich, bald geschlagen, bald trotzig und überlegen, bald demütig und verzagt. Die Bogen der Geiger sind zum Hinunterstrich angesetzt — ist es nicht, als ob die Lanzen eines Fähnleins Ulanen in der Sonne blitzen? Lebt nicht der soziale Ursinn aller Kunst wieder auf?
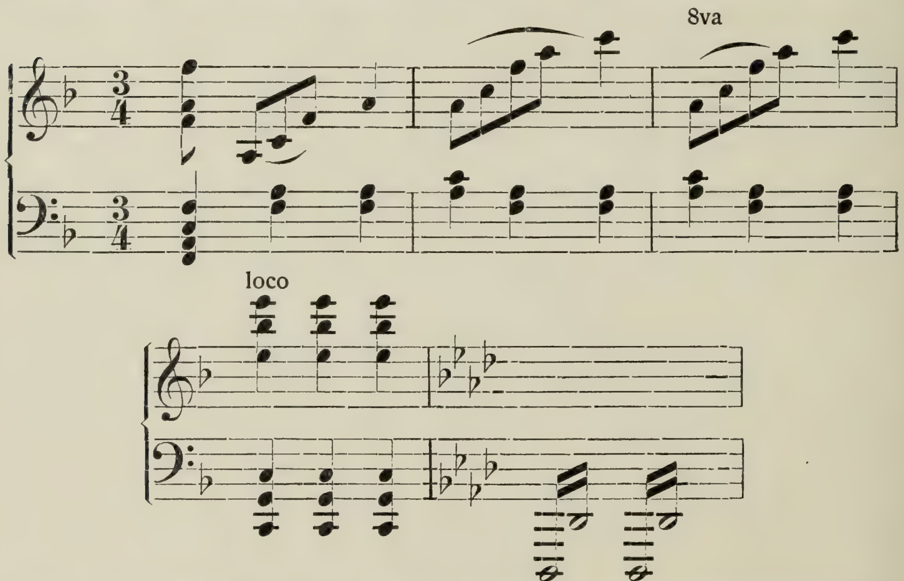
Auch in der künstlerisch vollwertigen Musik und selbst für hochgeartete Hörer und Spieler fehlt es nicht an solchen Wirkungen. Streckenweise wenigstens achten wir nicht eigentlich auf das Kunstwerk, sondern lassen uns instinktmäßig von der Bewegung und der Klangschönheit erregen oder schwelgen in rein persönlichen Vorstellungen. (Vgl. S. 158 ff.) Die motorische Mittätigkeit, die bei den Marschrhythmen der Militärmusik unsere Füße in den gleichen Takt zwingt, wird sogar manchmal lebendig, wenn wir der Geistersprache von vier Stimmen im Quartett lauschen; hört man eine der anmutigen Suiten Bachs, etwa die Flötensuite in H-moll, so werden die rhythmischen und klanglichen Genüsse von willkürlichen Assoziationen umrankt, beispielsweise von Gesichtsbildern eines Rokokomenuetts. Wohl sind Gesellschaftsmusik und Kunstmusik im Wesen und in der Wirkung gründlich verschieden. Jene ein vergnüglicher Zeitvertreib, diese etwas bitter Ernstes, jene eine Wohltat für den Ärmsten und Unkundigsten, diese ohne Einfluß auf den mit den Sorgen des Lebens Kämpfenden, jene die gefühlsmäßig einfachste und volkstümlichste, diese die undurchdringlichste und abstrakteste von allen Künsten. Und dennoch lehrt die Beobachtung der Schaffenden, Ausführenden und Genießenden, daß sie auf allen Stufen ihrer Tätigkeit miteinander verwandt bleiben. Namentlich Menschen, bei denen alle Kunst sogleich ins Wirkliche überschlägt und zu einer dramatischen Handlung sich auswächst, machen sich die Rhythmen der Parsifalmusik grundsätzlich ebenso lebendig wie die eines Gassenhauers. Wer so auffaßt, braucht gar nicht zu erkennen, was rein musikalisch vorgeht, sondern läßt sich nur durch die Klänge aufstacheln oder beruhigen. Bekannt ist Shakespeares mehrfach ausgesprochenes Lob der Tonkunst, ist ferner Nietzsches Mitteilung über seine Erfahrungen mit Bizets Carmen-Musik. Etwa im gleichen Sinne gesteht Stendhal: »Gestern abend erfuhr ich, daß eine vollkommene Musik das Herz in dieselbe Lage versetzt, in der es sich befindet, wenn es die Gegenwart eines

geliebten Wesens genießt, das heißt, daß sie das scheinbar lebhafteste auf Erden mögliche Glück gewährt. Sollte es sich für alle Menschen so verhalten, dann würde nichts auf der Welt mehr zur Liebe geneigt machen. Aber ich habe schon im letzten Jahr in Neapel bemerkt, daß die vollkommene Musik wie die vollkommene Pantomime mich an das denken läßt, was augenblicklich den Gegenstand meiner Träumereien bildet, und daß sie mich auf vortreffliche Gedanken bringt: in Neapel handelte es sich um das Mittel zur Bewaffnung der Griechen.« (*L'amour, chap.* XVI.) Man wird zugeben, daß dem so Genießenden schließlich die Musik selbst entschwinden muß. Herbe und strenge Kunst läßt uns nicht die Freiheit, über politische Fragen nachzudenken. Im Grunde bleibt für solche Musikfreunde die Tonkunst auf jener ersten Stufe des stilisierten Geräusches, nur daß sie nicht bloß als Nachtischspaß oder leichtfertiger Ohrenschmaus, sondern wie ein Betäubungs- oder Erregungsmittel genossen wird.

Wo der andere Sinn der Musik zu suchen ist, darauf deutet bereits eine allgemein bekannte Tatsache hin. Ich meine die unerhörte Frühreife musikalischer Genies. Achtjährige Kinder können im Verstehen, Ausüben, ja Schaffen von Musik das Erstaunlichste leisten, ein so völlig kulturloses Volk wie das der Zigeuner bringt bemerkenswerte musikalische Leistungen hervor. In den übrigen Künsten gibt es kaum etwas dieser Art, denn das Welt- und Menschenverständnis, das Dichter und Maler brauchen, kann auch vom Begabtesten erst allmählich erworben werden. Die Musik aber bedarf in ihrem Inhalt keiner Beziehungen zur Wirklichkeit. Wegen ihrer scheinbar überirdischen Herkunft wurden die Klänge schon früh der Mittelpunkt einer tiefsinnigen Symbolik. In der Tat sind sie selbstwertige Ereignisse eigener Art und nicht wie Farben und Formen Eigenschaften, die an den Dingen vorkommen. Sie haben ihre Gesetzmäßigkeit für sich selber, verlassen sich nicht auf Vorbilder der Natur oder der Seele, offenbaren sich mit allen ihren Regeln dem vorherbestimmten Gemüt und versagen sich häufig dem feinsten ästhetischen Geschmack. Gute Musik ist vielfach nur ein Zusammenhang tönend bewegter Formen. Ich wüßte nicht, welche Wirklichkeitsvorstellungen und welche Gefühlserregungen der Hörer mit gegenständlicher Berechtigung aus Bachschen Fugen gewinnen sollte. Solche Meisterwerke drücken keinerlei Stimmung aus; wer will aus ihnen entnehmen, in welcher Seelenverfassung der Urheber sich befand? Sie wirken durch die Gliederung ihrer Abschnitte und die Gesetzmäßigkeit ihrer Stimmführung. Während die angenehmen und geselligen Geräusche gleich physiologischen Reizen hingenommen werden, ist die Kunst der Geistigkeit und Einsamkeit zu verstehen und soll verstanden werden. Wir sollen wissen,

ob Tonart und Tongeschlecht, Rhythmus und Takt beibehalten oder gewechselt werden, wir sollen das Thema festhalten und die Veränderung als solche erkennen, wir sollen die Verteilung der Stimmen auffassen, die Bewegung verfolgen, das Ziel begrüßen, kurz, wir sollen die Aufmerksamkeit rege spielen lassen. Dann genießen wir Tonkombinationen in ihrer Reinheit, die Wiederkehr der Melodie, das Auftauchen älterer Motive, Fortbildung, Verknüpfung, Übergang, das Einsetzen der verschiedenen Instrumente und tausend andere Reize, die mit behaglichem Dabeisitzen oder unter dem Druck ganz anderer Gedankenmassen schwerlich ergriffen werden. Nicht nur das Tonwerk, auch der Hörer muß gewisse Bedingungen erfüllen, damit die Kunst vollauf zu ihrem Recht gelange.

Wir haben von der sinnlichen Gewalt und von der formalen Selbständigkeit der Musik gesprochen. Es fehlt aber noch ein Drittes. Wir erkennen es an einem oft benutzten Beispiel. In Beethovens ländlicher Sinfonie wird der Tanz der Bauern plötzlich abgebrochen und ganz leise intonieren die Bässe eine aus der Tonart fallende Note.



Dieser Umschlag, für das Ohr eine Pein, zerstört den formalen Aufbau; aus keiner der uns geläufigen Auffassungen ist er zu rechtfertigen. Dennoch gehört die Stelle zu den wundervollsten der ganzen Sinfonie. Zur Begründung ihrer erhabenen Schönheit bietet sich die Theorie dar, daß Musik Ausdruck sei. Der Hörer begreife und genieße den Vorgang, indem er sich einfühle, das Seelenleben aus den Klängen herausspüre und diese als Symbole eines tieferen Sinns beurteile. Der schaffende Künstler höheren Rangs ist gewiß zunächst

ein Herrscher im rhythmisch-akustischen Reich, dann der Kenner einer Formenwelt, drittens aber auch jemand, der seinen Stimmungen die befreienden Töne findet. Und da wir alle eine primitive Fähigkeit besitzen, Gemütsbewegungen in Lauten auszudrücken, so vermögen wir nachzufühlen, was in vielen, obwohl nicht allen, Kompositionen als seelische Erregung, selbst als allgemeine geistige Richtung sich offenbart. Indessen, das eigentliche Problem steht noch aus. Es liegt in der Frage, ob und inwiefern die seelischen Unterlagen und Wirkungen durch die besondere Beschaffenheit der Musik bedingt sind, wieso dem sinnlich Reizvollen und der tönend bewegten Form außerdem eine übertragene Bedeutung zukommt. Nicht jede beliebige Erregung, die von Klängen ausgelöst wird, ist als Gegenstand der Kunstwissenschaft anzuerkennen. Sondern es handelt sich um die nachweislich im Objekt begründete Ergriffenheit oder um das Rätsel, daß im Zusammenhang von Rhythmen und Harmonien Seelisches ein äußeres Dasein gewinnen kann. Da im Lauf der Gesamtdarstellung bereits mancherlei unmittelbar und mittelbar zur Aufklärung beigetragen wurde, so wollen wir jetzt lediglich den Hauptpunkt scharf ins Auge fassen.

Man fühlt sich anfänglich ganz ratlos, wenn man von der Musikgeschichte erfährt, daß dieselben Melodien zu den verschiedensten Texten benutzt worden sind und in allen Fällen ihrer Verwendung als ausdrucksvoll und kennzeichnend gegolten haben. Die Ratlosigkeit steigert sich, sobald man die Hörer eines Stückes nach ihrem Eindruck fragt. Die Auskünfte scheinen schwankend und widerspruchsvoll. Ist zufällig die Stimmung bekannt, aus der heraus und für deren Übermittlung der Tonsetzer geschaffen hat, so scheint wiederum kaum einer unter tausend Hörern ihr wirklich auf die Spur gekommen zu sein.

Ganz gewiß ist die Gleichnissprache der Musik äußerst vieldeutig. Doch wäre es töricht, darüber zu jammern. Die Eigenart jeder Kunst haftet ja gerade an den Grenzlinien oder Mängeln, und wenn die Musik dadurch an Bestimmtheit einbüßt, daß sie mit demselben Erzeugnis entgegengesetzten Gemütszuständen entsprechen kann, so ist anderseits die Poesie beschränkt, indem sie das Unaussprechliche, dessen Gepräge in der Unaussagbarkeit besteht, zu Worten herabmindern muß. Aber welcher Gewinn wird zugleich erzielt! Aus der Flüssigkeit des Mittels folgt das Vermögen der Tonkunst, die Schranken, mit denen wir gern besondere Teile der Seele gegeneinander absperren, siegreich zu durchbrechen, folgt die Fähigkeit, das einheitliche Wesen des Gemütes in allen seinen Äußerungen durchleuchten zu lassen. Den Grund für die Willfährigkeit der Musik hat Lotze in folgenden Beispielen angedeutet: »Nicht die Gerechtigkeit, wohl aber die unver-

rückbare Konsequenz des Handelns, die ihr formelles Symbol ist, läßt sich musikalisch darstellen, nicht das bestimmte unablässige Streben des menschlichen Gemütes nach irgend einem Ziel, wohl aber der Wechsel von Anspannung und Ermüdung und die beständige Rückkehr zu demselben sich doch immer steigernden Aufschwung; nicht Wohlwollen und Hoffnung, aber das nachgiebige Eingehen auf Umstände, die der ursprünglichen Richtung der Entwickelung fremdartig, nun doch harmonisch von ihr aufgenommen und verklärt werden . . .« (Kl. Schr. 1891, III, 213.) Allgemeiner gesprochen: Tonreihen bilden die Gefühle nicht in allen ihren Ausmessungen nach. Statt dessen begnügen sie sich mit einem Hinweis auf das, was man ihre Form nennen kann, also auf Stetigkeit und Unruhe, Geschwindigkeit und Langsamkeit, Reichtum an Bestandteilen und Leere — um einige Beispiele zu nennen. In Rücksicht auf diese Momente ist Musik von äußerster Bestimmtheit. Vergleicht man unter diesem Gesichtspunkt Beethovens heroische Sinfonie mit dem von Wagner ihr geliehenen Programm, so muß man zugeben, daß die Melodien charaktervoller sind als die gestaltlose Erläuterung. Ich kann freilich erzählen, daß eine Melodie fest aufs Ziel losgeht oder sich im Raum verliert, langsam erstirbt oder plötzlich abgebrochen wird, ich kann sie mit tiefsinnigen Betrachtungen umkleiden oder mit den zartesten Vergleichungen berühren, trotz allem dem bleibe ich von ihrer Bestimmtheit unendlich entfernt. Es ist aber eine ganz besondere Bestimmtheit, nicht diejenige einer Gesichtswahrnehmung oder eines Begriffes. Robert Schumann berichtet von seinem Klavierstück »In der Nacht«: »Später, als ich fertig war, habe ich zu meiner Freude die Geschichte von Hero und Leander darin gefunden . . . Spiel ich ‚die Nacht', so kann ich das Bild nicht vergessen — erst, wie er sich ins Meer stürzt — sie ruft — er antwortet — er durch die Wellen glücklich ans Land — dann die Cantilena, wo sie sich in den Armen haben — dann wie er wieder fort muß, sich nicht trennen kann — bis die Nacht wieder alles in Dunkel einhüllt. Sage mir doch, ob auch Dir dies Bild zur Musik paßt.« (Jugendbriefe, 21. April 1838.) J. D. Rogers nun teilt in seinem höchst wertvollen Anhang zu Bosanquets Geschichte der Ästhetik mit, daß er ohne Kenntnis jenes Schumannschen Briefes bei demselben Stück eine andere Phantasieszene vor sich gesehen habe. Ihm war, als kämpfe in einer stürmischen Nacht der Mond mit den Wolken; bald tauchte er hervor, bald verschwand er; erst lag ein silberner Schleier über dem Mond, dann hüllten ihn undurchdringliche schwarze Wolken ein; wohl blitzte er gelegentlich noch hervor, aber schließlich erlosch sein Licht. Aus einer Gegenüberstellung des Wortlauts beider Schilderungen ergibt sich augenscheinlich ihre Vereinbar-

keit: die Wolken entsprechen den Wellen, der Mond entspricht dem Schwimmer. Eben dies gemeinsame Element lebt in der Musik. (Vgl. S. 186 ff.)

Besäßen wir in der wissenschaftlichen Sprache ein gefühlsmäßiges Gegenstück zum allgemeinen Begriff, so dürften wir sagen: das ist es, was die Musik ausdrückt. Ich mag bei dem Allgemeinbegriff »Ware« die verschiedensten Anschauungen aufbringen, denn es gibt ungezählte Warenarten; die eine Anschauung ist so gut oder schlecht wie die andere. Der eigentliche Sinn jedoch des Begriffs entfaltet sich lediglich in einem Urteil, nämlich in der logisch genauen Bestimmung seines Inhalts. So kann ich an ein Tonwerk die buntesten Bilder anschließen, aber seine wahrhafte Ausdrucksbedeutung liegt in der musikalisch genauen Entwickelung der Gefühlsform. Bei näherer Betrachtung werden zwei Umstände kenntlich, die diesen Satz durchsichtiger machen. In unserer wunderreichen Sprache wird hie und da durch bloßen Umlaut der Sinn eines Wortes völlig verändert: man denke an »achten« und »ächten«. Viel häufiger schaffen in der Musik winzige Umbildungen des gleichen thematischen Stammes Verzweigungen, die nach entgegengesetzten Seiten zeigen. Und zwar braucht das nicht Zufall zu sein. Vielmehr kann die Weisheit des Künstlers mit Bewußtsein die Stammesgemeinschaft des Auseinanderstrebenden hervorheben. Wenn dasselbe, kaum merklich nuancierte Motiv den freudigen Beginn und das wehmütige Ende einer Heldenlaufbahn schildert, so fühlen wir, daß stolzer Jugendmut und die Selbstbescheidung des Alters in der Wurzel zusammenhangen. Das aber ist wahrhaftig die Natur unserer Seele. Wer will abzirkeln, wo leidenschaftliche Liebe aufhört und Haß anfängt? wo edle Treue lebt oder stumpfe Gewohnheit herrscht? wo die Kraft größer ist, im Tun oder Lassen? wo wir männlich oder weiblich, sachlich oder persönlich empfinden?

Im Deutschen Requiem von Brahms beginnt der Text eines gesungenen fugierten Satzes mit den Worten: »Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an.« Der bergenden Hand Gottes gleicht in der Komposition ein Klang — ein tiefes D, von Pauken und Bässen angegeben —, der während der ganzen Dauer der Fuge durchgehalten wird. Daß Gott Anfang und Ende aller Dinge, daß er allgegenwärtig und überall spürbar ist, daß auf diesem Grunde jegliches Sein sich aufbaut, daß er von Kampf und Ruhe, Werden und Vergehen nicht berührt wird — dies und noch viel mehr wird musikalisch solcher Art ausgesprochen. Aus diesem Beispiel soll nicht nur von neuem entnommen werden, daß ein formales Vorgehen der Musik im Gefühl ein geistiges Verhältnis anklingen lassen kann,

sondern es soll auch noch eine weitere Einsicht gewonnen werden. Ob wir nämlich beim Hören jene Gedanken ausspinnen oder nicht, das ist gewissermaßen eine persönliche Angelegenheit. Zur Sache indessen gehört das Mitschwingen ähnlicher seelischen Tendenzen in völliger Verschmelzung mit dem, was musikalisch geschieht. Bilder und Begriffe, die ihrer Natur nach außerhalb des tönenden Vorgangs bleiben müssen, machen nicht den psychologischen Kern der Musik aus. Das Entscheidende ist vielmehr, daß die psychischen Antriebe — Erinnerungen, Gedanken, Gefühle, Assoziationen — eine beim Genießen anderer Kunstwerke fehlende Färbung empfangen. Sie werden erweicht und ins Musikalische unwiderstehlich hineingezogen. Dadurch erst gewinnen sie den Anschluß an die sinnlichen und formalen Eigenschaften des Stückes und nur dadurch erhaschen sie ein Teilchen von dem Ganzen, das einst die Seele des Tondichters erfüllte. Es ist schwer, in Worten von dieser Umfärbung der Seelentätigkeit Rechenschaft abzulegen. Aber sie läßt sich jederzeit im inneren Befunde nachweisen. Wie das Pfingstwehen des heiligen Geistes kommt Musik über uns und befähigt uns, in fremden Zungen zu reden. So dehnt sich die Freuden- und Leidenskala der Musik von körperlicher Erregung bis zu jenem Reich, das nicht von dieser Welt ist, vom organisierten Geräusch bis zur »Kunst des tönenden Schweigens«.

4. Mimik und Bühnenkunst.

Das Theater ist eine Welt für sich [12]). Die Täuschungsmacht der Bühne ruht auf Dekoration und Kostüm, Frauenschönheit und Männertalent, daneben freilich auch auf dem Werte der dargestellten Stücke. Wenn man die mit dem Theater verknüpften Künste als bloß ausführende einschätzt, den Dichter mit dem Tonsetzer, Spielleiter und Schauspieler mit Kapellmeister und Tonkünstler vergleicht, so verkennt man den wahren Sachverhalt. Das Theater steht dem Drama weit selbstherrlicher gegenüber als der reproduzierende Musiker der seiner Kunstfertigkeit anvertrauten Partitur. Anderseits ist die dramatische Dichtkunst durchaus nicht in dem Maße auf die Bühne angewiesen wie die geschriebene Musik auf die Umsetzung in gehörte Musik. Aus beiden Gründen gebührt der Kunst der Menschendarstellung eine gesonderte Betrachtung, während für die eigentlich reproduktiven Tätigkeiten in diesem Buch kein Platz ist.

Aber dürfen wir wirklich Drama und Theater so voneinander trennen? Ernst von Wildenbruch behauptet: »Erst wenn der Dramatiker als Zuschauer unter Zuschauern die eigenen Gestalten an sich

vorüberwandeln sieht, ist er in die perspektivisch richtige Entfernung von seinem Werk gerückt ... Mit der Stunde der Aufführung beginnt für den Dramatiker ... die eigentliche Tätigkeit ...« (Vorwort zur 2. Aufl. der »Karolinger«.) Gewiß kann der Dichter durch die Proben und die Aufführung so gefördert werden wie der komponierende Anfänger durch den verwirklichten Orchesterklang seines Werkes oder der junge Schriftsteller durch das fremdartige Aussehen des gedruckten Wortes und die ungeahnte Verkürzung des Umfangs. Was der Schaffende vorher nicht ahnte, das steht jetzt greifbar vor ihm: übermäßige Längen werden ihm empfindlich, ein unvermitteltes Abspringen macht sich bemerkbar, Sätze, die auf dem Papier herrlich ausschauen, fallen rettungslos zu Boden, andere gewinnen merkwürdigerweise an Bedeutung — und so fort. Ein Dramatiker ohne Bühne scheint dem Bildhauer zu gleichen, der beim Tonmodell stehen bleibt, weil ihm der Marmor fehlt. Seine einzige Aufgabe scheint, der Bühne Substrate zu schaffen, aus dem Herzen der Schauspielkunst heraus zu schreiben.

Indessen: entweder bleibt er dann auf der Stufe des Tonsetzers, der dem Virtuosen zu Dank komponieren will, oder er erkennt an, daß die Bühne mehr als ein Ausführungsmechanismus ist. Überhaupt aber dürfen die bisher aufgestellten Behauptungen nicht unangefochten bleiben. Es gibt Dichter, deren Phantasie so reichlich und sicher arbeitet, daß der ganze äußere Apparat von ihrem Geist vorweggenommen wird, gleichwie die geborenen Komponisten aus der Orchesteraufführung ihrer Schöpfung nichts Wesentliches neu lernen, weil alle Klangfarben ihrem geistigen Ohr gegenwärtig waren. Ja, wir kennen Dichter, die sich ernstlich gegen die Anmaßung der Bühne sträuben und nicht zugeben wollen, daß ein Drama erst durch die Darstellung fertig werde. Fast fürchten sie sich vor der Verleiblichung der in den Worten frei schwebenden Seele. Und sie haben guten Grund dazu, denn — jeder Kenner weiß es — das Theater steht in einem notwendigen Gegensatz zum Dichter. Immer von neuem wagen junge Poeten einen Angriff auf diese Hochburg der Konvention, und immer wieder müssen sie erkennen, daß das Theater seine eigenen Wege wandelt, daß Regisseure und Schauspieler das Drama fast nur wie eine beliebig zu kürzende und zu ändernde Skizze betrachten, aus der sie kraft eigener Machtvollkommenheit das Kunstwerk gestalten. Nirgends hat man so viel konservativen Sinn, ein so treues Gedächtnis wie beim Theater; der alte Schlendrian ist ein guter, lieber Kulissengeist; jeder Neuerung und jedem Wunsch des Dichters stellt sich stumpfer Widerstand hartnäckig entgegen. Aber diese ewige Rückständigkeit des Theaters muß ihre tieferen Gründe haben. Es kann nicht bloße Trägheit die Ursache dafür sein, daß dem »Faust« immer

wieder eine Ungestalt verliehen oder den Dichtern, die durch die natürliche Breite des Stoffes und ihre eigene gewaltige Phantasie zu Doppeldramen gedrängt werden, die Gefolgschaft versagt wird. In Wahrheit beanspruchen Mimik und Bühnenkunst ihre eigenen Rechte, und deshalb muß der Dramatiker das Theater fürchten, auch wenn er es liebt. Das Verhältnis der Dichtung zur Szene nähert sich dem Verhältnis des Glaubens zur Kirche. Die stille, vergeistigte Frömmigkeit neigt dazu, sich von den Formen eines gebundenen, gemeinsamen Gottesdienstes scheu zurückzuziehen; sie empfindet jede Veräußerlichung als einen Abbruch an der Innerlichkeit. Auch der Dichter, dessen Lebensgefühl in Handlungen, Charakteren und Zwiegesprächen ausstrahlt, braucht deshalb noch kein Freund des Theaters zu sein. Sondern das, was dem Theater nun einmal immer anhaftet und was man recht eigentlich theatralisch nennt, der ganze äußerliche Putz und die Roheit bretterrechter Darstellung, das stößt manche ebenso stark zurück wie es andere anzieht. Der Widerspruch verliert an Schärfe durch die Erkenntnis, daß in der Bühnenaufführung und im Theaterbedürfnis andere als poetisch-künstlerische Momente tätig sind. Die Kulturgewalt des Theaters gleicht der der Kirche: Sie zieht ihre Nahrung nicht lediglich aus den Tiefen der Dichtkunst, so wie die Kirche niemals nur jener persönlichen Gemütshaltung dienen kann, die wir religiöse Ergriffenheit nennen. Das Theater hat eben auch in langen Zeiten zum Kultus gehört; und Kultus beschränkt sich nicht auf persönliche Glaubensentscheidung. Da wir von den primitiven Formen des Theaters schon sprachen, so sei jetzt an die mittelalterlichen Misterien oder Ministerien (Kirchendienst) erinnert, die von der Geistlichkeit gedichtet und geleitet und einer volkstümlichen Aufführung der evangelischen Erzählungen vorbehalten wurden; auch an Calderons *autos sacramentales* und an Festspiele unserer Zeit dürfen wir denken, um uns klar zu machen, wie tief dieser Zusammenhang in die Herzen der Menschheit gesenkt ist[13]). Die Wahrheit ist: Das Theater bietet sich zur Lebensgemeinschaft mit mancherlei anderen Kräften dar, bleibt aber ein Wesen für sich.

Somit entsteht die Aufgabe, das Besondere der Schauspiel- und Bühnenkunst zu erfassen. Theorie und Praxis der Schauspielkunst bewegen sich seit den Zeiten der griechischen Tragiker in dem zwiefachen Gegensatz von Idealismus und Realismus, Sprach- und Gebärdenmimik. Gewöhnlich bevorzugen idealistische Darsteller das Rhetorische, während die Realisten die Schönheit der Rede vernachlässigen und in der Ausdrucksfähigkeit des Körpers schwelgen. Ich stehe nicht an, in dieser Gruppe die Hauptvertreter einer selbständigen mimischen Kunst zu sehen. Denn der ganze geistige Zustand und

nicht bloß eine flüchtige Einzelregung drückt sich im Körper aus, als ob wahrhaftig die Seele eine *idea corporis* wäre. Hingegen die vom Leiblichen ganz losgelösten seelischen Vorgänge, die das klingende Wort nicht viel anders als das stumme Schriftzeichen zum Ausdruck bringt, gehören der Dichtkunst, grundsätzlich aber nicht der Spielkunst an. Allerdings sind zwei Einschränkungen sofort vorzunehmen. Der Schauspieler und er allein schafft das für den Geist der Person so wichtige Zeitmaß der Rede, nur er verfügt über alle Nuancierungen der Tonhöhe und -stärke sowie über die Abänderungen der Klangfarbe. Fast in jeder Rolle findet sich Gelegenheit, unartikulierte Laute einzuschieben; in ihnen kann ebenso wie im gesprochenen Wort der Schauspieler die ihm eigene Kunst des Seelenausdrucks bewähren. Alles dies ist in der Dichtung nicht vorgezeichnet, sondern dem freien Schalten des Künstlers überlassen. Demnach darf sehr wohl von einer Sprachmimik geredet werden. Ferner steht der eindringliche Vortrag des Textes geistig auf hoher Stufe und dem Gehalt der dramatischen Dichtung am nächsten. Als Persönlichkeiten sind die guten Redner unter den Schauspielern aufs höchste einzuschätzen. Trotzdem war es zu kühn, als Riccoboni im 18. Jahrhundert zuerst den schauspielerischen Stil dahin bestimmte, daß die Seele allein wirken solle und die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom Äußeren gänzlich abgelenkt werden müsse. Denn wo bleibt dann der Unterschied zwischen der Lesung mit verteilten Rollen und einer richtigen Bühnenaufführung? Wo der zweifellos vorhandene Gegensatz zwischen dem Mimen und einem Manne wie Tieck oder Werder? Ehedem war körperliche Gewandtheit sogar wichtiger als die Gabe der Seelenmalerei: Tanz und Tanzlied sind ein wesentliches Bestandstück der Bühnenspiele bis zum »Sommernachtstraum« hin, Schlachten, Gefechte, Zweikämpfe durchziehen die Tragödie, Rüpelspiele und Kunststücke schneller Maskenänderung kommen in den Possen vor. Noch heute ist die Beredsamkeit des Körpers in der leidenschaftlichen Kunst der Italiener und in der frauenhaften Kunst der Japaner so gesteigert, daß die Darstellung fast zur Pantomime wird und das Dichterwort nicht mehr zu brauchen scheint.

Unsere moderne Schauspielkunst wird nicht in die Pantomime aufgehen; ihre Aufgaben sind dafür zu vielseitig und zu vertieft. Aber in der Gebärdensprache ist durchaus die eigentliche und eigentümliche Sprache des Schauspielers zu erblicken. Sie kann auf wenige stehende Redensarten beschränkt sein — die Tenoristen liefern die lustigsten Beispiele —, und sie kann zu Reichtum und Selbständigkeit sich entwickeln. Wir verdanken der Wissenschaft gewissermaßen alle Regeln der physiognomischen Rechtschreibung, innerhalb deren sich der

Schauspieler mit Freiheit bewegen soll. Zu den sicheren Gesetzen der Physiognomik und Mimik treten aber in der künstlerischen Verwendung noch zwei Grundsätze hinzu. Es ist erstens nicht nötig, mit lebhaften Körperbewegungen auch stärkere Gesichtsveränderungen zu verbinden, sondern einerseits wirkt eine mächtige Bewegung stark genug, um den Betrachter zur Ergänzung des vorauszusetzenden physiognomischen Vorgangs zu zwingen, anderseits vermag eine Erschütterung der Gesichtszüge, ja bereits die Zusammenziehung eines einzigen Muskels am Auge oder Mund bei übrigens ruhigem Körper den lebhaftesten Eindruck zu erzielen. Das gilt von der Kunst, nicht von der Wirklichkeit. Das andere Prinzip stellt fest, was die stumme Sprache des Leibes für die Aufdeckung verborgener dramatischer Zusammenhänge leistet, nämlich nicht weniger als was die Leitmotive im Orchester des Musikdramas erreichen. Wie diese auch dort, wo nicht davon gesprochen wird, die Erinnerung an bestimmte Personen oder Vorgänge wecken, so kann der Schauspieler, indem er z. B. dorthin blickt, wo eine Person von der Bühne abgetreten ist, anzeigen, was seinen Geist beschäftigt. Dadurch erweitert der Künstler die Handlung gleichsam über die Grenzen der Bühne hinaus. Er verknüpft den sichtbaren Vorgang mit den unsichtbaren Geschehnissen, die hinter die Kulissen verlegt sind. Er läßt Assoziationen und Erinnerungen zur rechten Zeit in der Seele des Hörers aufsteigen, und dieses alles erreicht er durch die Zauberkraft einer knappen Bewegung oder eines Zuckens im Antlitz.

Über den Ursprung der Fähigkeit, durch Stimme und Bewegung ein Ereignis so zu formen, wie es in keiner anderen Kunst geschieht, also über den Ursprung schauspielerischer Fähigkeit, hat man die Ansicht geäußert, daß sie im Trieb zum Anderssein wurzele. Nietzsche nennt diesen Trieb »die Lust an der Verstellung und die Falschheit mit gutem Gewissen, das innere Verlangen in eine Rolle und Maske, in einen Schein hinein«, und er vermutet diesen Trieb am meisten bei Familien des niederen Volkes, die »sich geschmeidig nach ihrer Decke zu strecken, auf neue Umstände immer neu einzurichten, immer wieder anders zu geben und zu stellen hatten . . .« Deshalb sieht Nietzsche auch in der Geschichte der Juden »gleichsam eine welthistorische Veranstaltung zur Züchtung von Schauspielern, eine eigentliche Schauspielerbrutstätte«. Wir haben bereits früher erkannt, daß die Lust am Anderssein überhaupt zu den Bedingungen des Künstlertums gehört, und wir begreifen daher, daß der dem nüchternen Verstande unwürdig scheinende Mummenschanz des Komödiespielens dennoch dem allgemeinen Gefühl nicht verächtlich vorkommt. Aber die kindliche Freude am Verkleiden und Verstellen, der Hochgenuß, wenigstens für zwei

Stunden den König spielen zu dürfen, kann doch nicht eine zureichende Erklärung für die Richtung und Leistung des schauspielerischen Genies abgeben. Der geborene Schauspieler ist vielmehr der, dem alles Erlebte unwillkürlich in Tonfall und Gebärde sich ausdrückt, gleichwie der geborene Musiker unwillkürlich in Tönen sich auslebt. Der wenig bedeutende Unterschied liegt darin, daß der Musiker es mit einem unabhängigen Vorgang, nämlich mit den Klängen und ihren Verbindungen zu tun hat, während des Schauspielers Objekt seine eigene Persönlichkeit ist. Der schauspielerische Künstler ist zugleich schaffendes Subjekt und bearbeitetes Objekt. Damit rückt er in die Nähe der Tänzer und der Artisten, und vielleicht täte man ihm geschichtlich wie sachlich kein Unrecht, wenn man ihn als den höchsten Punkt in dieser Reihe auffassen wollte.

Hier nun stoßen wir auf ein neues Problem. Soll der Darsteller sich selbst völlig vergessen, ganz in die dargestellte Person aufgehen, oder soll er über seiner Rolle stehen? Ist er von solcher Wandlungsfähigkeit, daß er unter dem Zwang von Stunde und Umgebung Liebe und Haß in sich erzeugen, als König und als Knecht sich fühlen kann, oder ist alles nur äußerlich angenommen? Anders gewendet: wie weit vermag der Schauspieler seine Leistung vorzubereiten, und wie weit ist er auf die Eingebung des Augenblicks angewiesen? In der letzten Fassung ist die Frage eine allgemein fragenswerte. Sie ist von den Besten der ausübenden Künstler dahin beantwortet worden, daß die sorgsamste Vorbereitung unerläßlich, Fleiß nicht sowohl eine Tugend als vielmehr eine Notwendigkeit ist, daß aber anderseits durch innere Anteilnahme bei der Ausführung der Schein des Augenblicklichen erweckt und die erkältende Wirkung, die so leicht vom planmäßig Angelegten ausgeht, vermieden werden muß. Auf den Brettern soll man das tiefste Gefühl im Zaum halten können[14]). Wer wirklich weint, vermag nur undeutlich oder überhaupt nicht zu sprechen. Wer vom Augenblick sich hinreißen läßt, ist unfähig, ein Ganzes wie aus einem Guß hinzustellen. Tief fühlen können auch Dilettanten; aber das Gefühl künstlerisch formen ist Aufgabe des Meisters. Um früher (auf S. 256) Gesagtes kurz zu wiederholen: die innerliche Ergriffenheit, das Mitleben ist nicht so sehr Voraussetzung als vielmehr Folge des richtigen Spiels. Frau Talma erzählt von sich, daß sie als Andromache wirklich Tränen vergossen habe. Aber, wohl zu beachten, sie fügt hinzu: »*Ce qui me touchait, c'était l'expression que ma voix donnait aux douleurs d'Andromaque, non pas ces douleurs elles-mêmes* . . .« In der Praxis ist es ganz gleichgültig, ob der Träger der Rolle völlig vom fremden Geist durchdrungen ist. So kümmert es den Leser nicht, ob der Dichter sich hingerissen und verwandelt fühlte, als er schrieb.

Wenn nur wir ergriffen werden. Trotzdem ist die aufgeworfene Frage keine Müßigkeit gelehrter Grübelei, denn sie weist auf das allgemeinere Problem des Kunstschaffens hin und verzeichnet einen Unterschied des ästhetisch Fühlenden vom künstlerisch Könnenden.

Wir gingen davon aus, daß die in der Bühnenkunst vereinigten Wirksamkeiten mehr als ein bloß ausführender Mechanismus sind. Das Drama ist in sich selbst so fertig wie das Gedicht, und es kommt etwas verhältnismäßig Selbständiges hinzu wie mit der Komposition etwas Neues sich dem lyrischen Gebilde anschließt. Während manche Werte der dramatischen Dichtung, weil sie ausschließlich der Wortkunst eignen, sich nur in der Rede enthüllen, vollbringen Maske, Mienenspiel und Geste, sodann der ganze übrige Apparat der Bühne eine besondere Ausgestaltung der künstlerischen Absichten. Daher unterscheiden sich die Leistungen großer Menschendarsteller so stark voneinander, daß man nicht sagen kann, es sei derselbe Hamlet, der von diesem und jenem gespielt werde. Den Personen des Dramas steht der Schauspieler beinahe so frei gegenüber, wie der Dichter der Wirklichkeit. Nur hieraus ist die Tatsache zu begreifen, daß schematische Figuren wertloser Stücke oft zu den glänzendsten Leistungen der Mimik Anlaß geben. Kann ja auch ein der Wirklichkeit entnommener schmächtiger Vorwurf zu herrlichen Dichtwerken sich umformen. Außerdem ist die marktgängige Ansicht abzulehnen, das schauspielerische Talent bestehe in der Fähigkeit, »Menschen« zu kopieren. Das ist vielmehr die Kunstfertigkeit der Komödianten. Diese ergötzen, erstaunen und beleidigen durch Nachahmungs- und Verstellungskünste. Aber in den Großen lebt Ursprünglichkeit; wie sollte sie identisch sein mit der Fähigkeit des Nachahmens? Das wäre ja nicht nur ein Widerspruch in sich selbst, sondern auch ein Widerspruch gegen alle künstlerische Gesetzmäßigkeit. Die Mimik würde, wenn es so stünde, eine Ausnahme von den übrigen Künsten bilden, da keine von diesen eine bloß nachahmende Tätigkeit ist. Auch der schauspielerische Stil verlangt ein Aufschwellen der Wahrheit, ein Erfinden von Bewegungen und Tönen, wie sie die bloße Beobachtung nirgends zeigt; der Schauspieler weiß durch eine Wendung seines Körpers, durch einen Zug seines Gesichtes, durch ein leises Vibrieren der Stimme das Ungesagte zu sagen. Wohl jedermann hat es erlebt, daß seinen aus der Lektüre gewonnenen Vorstellungen in der Darbietung des Schauspielers etwas gänzlich Neues entgegentrat. Kein Wunder. Dasselbe Lied kann zehnmal und alle zehn Male schön komponiert werden; dieselbe dramatische Figur kann zehnfältig verschieden und jedesmal kunstgerecht gespielt werden. Namentlich moderne Dramen, in denen sozusagen das Wesentliche mehr verschwiegen als ausgesprochen wird,

verlangen vom Schauspieler die volle Beherrschung seiner eindringlichsten und eigenartigsten Kunstmittel.

Die Besonderheit des schauspielerischen Talentes ist der musikalischen Anlage vergleichbar. Wäre sein Wirken daran gebunden, daß der Künstler über ein gediegenes Verständnis des Literarischen und über eine umfassende Menschenkenntnis verfügt, so wäre ja unbegreiflich, daß junge Leute mit mangelhafter Bildung, die nichts als ihre Rollen im Kopfe haben, so Außerordentliches leisten können. Ich meine natürlich nicht, daß Lebenskenntnis und allgemeine Bildung, namentlich auch literarisches Verständnis, dem Mimen nutzlos wären. Aber ich finde durch die Tatsachen der Erfahrung bewiesen, daß sie nicht unbedingt erforderlich sind. Vielleicht liegt hierin der geheime Grund für die noch nicht ganz ausgerottete soziale Mißachtung des Schauspielerstandes. Der Gesichtskreis des Durchschnittsschauspielers ist gleich dem des gewöhnlichen Musikers sehr eng begrenzt. Daher sind beide im gesellschaftlichen Verkehr wenig verwendbar; auch aus anderen Gründen werden sie in der Regel nicht als vollwertig angesehen[15]). Wie kann es anders sein! Das Reich der Schauspielkunst mit seinem launenhaften Völkchen liegt wie die Enclave einer freien Republik mitten in einem streng geordneten monarchischen Staat. Die Geschichtslosigkeit, das Freisein von einer staatlich geregelten und geforderten Vorbildung, die Unabhängigkeit von wissenschaftlichen Festsetzungen, sie haben sich auch in unserer ausgleichenden Zeit noch erhalten.

Ich möchte an diesen allgemein anerkannten Tatbestand eine entsprechende theoretische Bemerkung anschließen. Unsere Schauspieler, so scheint mir, brauchen keine Rücksicht darauf zu nehmen, wie in Shakespeares oder Goethes Tagen die Werke dieser Dichter dargestellt wurden. Man muß den Hamlet so spielen, daß er den Mitlebenden leibhaftig vor die Augen tritt; gerade der getreue Dolmetsch des Dichters hat den Kern der Gestalt in einer dem Zeitbewußtsein angemessenen Weise herauszuschälen. Für das Publikum der Gegenwart gehört wohl zweierlei zur Erfüllung des Verlangens. Erstens die sorgsamste Rücksicht auf die Mitspielenden, die unablässige Betonung dessen, daß die eigene Rolle nur ein Glied in einem organischen Ganzen ist. Heutzutage weiß man allzu gut, daß jedes Individuum von seiner Umgebung abhängig ist, und da wir gewohnt sind, die Persönlichkeit an das Milieu zu binden und die sozialen Interessen den einzelnen voranzustellen, so wollen wir auch auf der Bühne die gegenseitige Beeinflussung besonders hervorgehoben sehen. Die früher erlaubte Loslösung der Hauptrolle von den Mitspielenden ist für das Zeitalter des sozialen Gedankens schlechthin unerträglich. Aus dem ganzen Drama

soll eine bestimmte geistige Sphäre uns entgegenschlagen und innerhalb dieser Luftströmung ein Faktor wichtiger als der andere, jeder aber an den anderen geknüpft sein. Das Publikum entwöhnt sich jetzt der Virtuosen, die einen Solopart spielen und sich um das Orchestergesindel der Genossen nicht bekümmern, die keine Dramen-, sondern nur Bombenrollen kennen, die im Augenblick verblüffen und nicht auf die Dauer erwärmen. Vornehme Schauspielkunst erfreut durch ein gewisses Ansichhalten und Insichverschließen. — Zweitens verlangen wir, dem darwinistischen Zuge unserer Zeit folgend, daß der Künstler uns die Entwicklung eines Charakters in ihrer völligen Breite vorführe. Die biologische Betrachtungsweise ist uns gleichfalls in Fleisch und Blut eingedrungen; nicht nur die Naturprozesse, sondern auch die Vorgänge des gesellschaftlichen und individuellen Lebens betrachten wir unter Gesichtspunkten der Entwicklungslehre. Daher verstößt es gegen moderne Denkgewohnheiten, wenn ein Künstler mit starrer Maske und mit feststehender Charakterisierung zu spielen beginnt, anstatt eine langsame und folgerichtige Entfaltung anzustreben, mit allen den Wendungen und Feinheiten, die der Dichter hineingelegt hat.

Von den Mitteln der Bühnenkunst kommen neben der Mimik noch in Betracht die Inszenierung und die Regie. Unter Inszenierung verstehen wir die Verwendung des gesamten toten Apparates, unter Regie die Leitung des lebenden Apparates zu dem Zweck, das Drama zu verkörpern. Die Inszenierung hat den äußeren Schauplatz herzustellen und findet ihre Hauptschwierigkeit in der praktischen Ausführung. Immerhin müssen auch wir uns die Frage vorlegen, ob eine möglichst täuschende Natürlichkeit anzustreben sei oder nicht. Ein Praktikus hat darauf geantwortet: lieber echte Menschen in falscher Umgebung als umgekehrt. Gewiß; aber läßt sich überhaupt eine echte Umgebung herstellen? Fehlt nicht immer die vierte Wand des Zimmers, eilt nicht häufig die Zeit der dramatischen Handlung schneller als der Zeiger der Uhr? Es gibt sozusagen eine besondere Optik der Szene, die den Wirklichkeitsgesetzen des Sehens Gewalt antut. Sofern es die Bühnenbedingungen erlauben, ist eine echte Ausstattung und eine möglichst naturgetreue Dekoration deshalb dem Gegenteil vorzuziehen, weil die Illusion des Zuschauers dann nicht gestört wird. Damit jedoch nicht genug. Das Auge des Betrachters soll auch rein malerisch erfreut werden, und zwar mit jener Zurückhaltung, die die Aufmerksamkeit von der dargestellten dramatischen Handlung nicht ablenkt, aber zugleich jede Verletzung empfindlicher Augen vermeidet. Daher sollte z. B. der verantwortliche Leiter der Aufführung die Kleider der Spielenden in ihren Farben gegeneinander abstufen. Im Leben läßt es sich nicht vermeiden, daß neben einer knallblau gekleideten Dame

eine andere in zeisiggrünem Kostüm einherwandelt; auf der Bühne sollte unseren Augen ein solcher Schmerz erspart bleiben. Was die geschichtliche Treue des Kostüms anlangt, so darf man nicht so ängstlich sein wie moderne Regisseure und die echten Trachten auch dann auf die Bühne bringen, wenn sie auf uns komisch wirken. Unter Wiederholung unseres alten Grundsatzes wäre zu sagen: Eindruck der Natürlichkeit muß erreicht werden, aber er besteht nicht in sklavischer Nachahmung des Wirklichen.

An der Regie interessiert theoretisch zunächst die Frage, wie es möglich sei, verschiedene Raumgrößen auf der gleichen Bühne sichtbar werden zu lassen. Manchmal stellt ja die Bühne ein kleines Zimmer, manchmal eine unabsehbare Landschaft dar. Gelegentlich ist nur ein Schauspieler auf der Bühne, und bei anderen Gelegenheiten sollen wir das Getümmel einer großen Schlacht vor uns sehen. Die eigentümlichen Hilfsmittel der Regie liegen teils in der Verkleinerung der Bühne, teils in der Benutzung bestimmter Hintergründe, teils in der Anfüllung des Raumes mit Gegenständen oder in seiner Befreiung von ihnen. Wenn eine kleine Bühne mit wenig Personal die Täuschung hervorrufen will, daß ein von vielen Menschen erfüllter weiter Platz da sei, so muß die Bühne verbaut und müssen die paar Statisten zusammengepfercht werden; alsdann entsteht der Eindruck räumlicher Größe und zahlenmäßiger Massenhaftigkeit. In der Darstellung von Zeitgrößen ist die Regie nicht so glücklich: Das sogenannte Gesetz des bewegten Bühnenbildes, wonach die Darsteller mit verhältnismäßiger Schnelligkeit ihre Plätze wechseln und ihre Stellungen ändern müssen, würde außer Kraft treten können, wenn immer von innen heraus Handlung und Dialog lebendig gestaltet würden. Denn es gilt nur aus dem Grunde als unverbrüchlich, weil ohne seine Befolgung, wie man meint, die Aufmerksamkeit des Publikums erlahmen müßte. Für das Auge aber ist das stets sich ändernde Bühnenbild wenig angenehm; eine ruhige Bildwirkung kann nicht zustande kommen und ein künstlerisches Ineinanderfließen der sich folgenden Stellungen wird gleichfalls meist vermißt.

Indem der Dramatiker seiner Dichtung Bühnenanweisungen beizufügen pflegt, scheint er den Ausführenden eine Hilfe zu bieten. Gewöhnlich gelten diese Bemerkungen als Nebenvorschriften und nicht als Bestandteile des Dramas. Aber ganz so einfach liegt es nicht. Man wird mir beipflichten, wenn ich behaupte, daß die Bühnenanweisungen den musikalischen Vortragsbezeichnungen entsprechen; und bei diesen ist wenigstens ein Zweifel daran möglich, ob sie wirklich außerhalb des Kunstwerkes stehen. Natürlich Musik sind sie nicht. Aber sie dienen doch nicht bloß dem Ausführenden, sondern auch dem,

der die Partitur liest. Wenn nun der dramatische Dichter auf Leser rechnet, so kann er die Bühnenanweisungen derart erweitern, daß sie nicht mehr praktische Winke für den Regisseur und den Schauspieler bleiben, sondern sich wie eine Art Kommentar dem Leser des Stückes darbieten. In Hauptmanns naturalistischem Drama »Vor Sonnenaufgang« heißt es unter anderem: »Es ist der Bauer Krause, welcher, wie immer, als letzter Gast das Wirtshaus verlassen hat.« Natürlich kann kein Schauspieler den Zuschauern zeigen, daß er das Wirtshaus »wie immer« als letzter verläßt. Diese in Klammern stehende Bemerkung des Dichters ist also nur scheinbar eine Bühnenanweisung. In den »Webern« heißt es: »Ein Reisender am Säulentisch kaut mit Eifer an einem deutschen Beefsteak.« Der Regisseur mag wohl einen eifrig kauenden Schauspieler an den Säulentisch setzen, aber die nähere Beschaffenheit des Beefsteaks dürfte selbst der genialste Virtuose der Regie nicht zum Ausdruck bringen können. Zwischen dem, was dem Dichter vorschwebt, und dem, was die Sonderkunst leisten kann, besteht ein Abstand, den er ausfüllen möchte. Wir finden den gleichen Grund und das gleiche unzulängliche Aushilfsmittel in der modernen Musik. In Richard Straußens »Häuslicher Symphonie« steht in die Partitur eingedruckt über einem Thema: »Die Tanten: Ganz der Papa!« und über der musikalischen Umkehrung des gleichen Themas stehen die Worte: »Die Onkels: Ganz die Mama!« Das ist natürlich keine Vortragsbezeichnung für den biederen Trompeter, sondern ein launiger Protest gegen die Begrenztheit der Musik. Übrigens: Was von den Regienovellen des naturalistischen Dramas gilt, läßt sich auch auf die Bühnenanweisungen in den Stücken Maeterlinks und d'Annunzios übertragen. Beide scheinen diese ursprünglichen Hilfsmittel der szenischen Technik fast als zur Dichtung gehörig zu betrachten. Daher verleihen sie ihnen poetischen Glanz und ergehen sich in Landschaftsbeschreibungen, die dem Spielleiter nichts nützen, und in unausführbaren Erläuterungen zum Charakter der dramatischen Personen. Fast möchte man glauben, daß diese Neigung zu epischen Erläuterungen einst das Drama in eine Mischform hinüberführen wird.

Schließlich ist noch Sinn und Zweck der Bühnenkunst zu untersuchen. Von der Stellung des genießenden Hörers aus hat Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen über griechisches und römisches Theater die Frage erörtert. Er verweist darauf, daß die meisten Menschen, in einen engen Kreis festgebannt, das Spiel der Bühne als eine willkommene Abwechslung betrachten. Da es ein verjüngtes Bild des Lebens ist, »ein Auszug des Beweglichen und Fortrückenden im menschlichen Dasein«, so ist es nicht nur den geistig Hochstehenden zugänglich, sondern so eng mit der Wirklichkeit verbunden, daß einerseits manche

naive Zuhörer zu einer Verwechslung zwischen Schein und Sein fortgerissen werden und anderseits die Vergleichung des Lebens mit dem Schauspiel als eine zutreffende und tiefe Erkenntnis erscheint. Für Kulturlagen, in denen die sozialen und politischen Bestrebungen der Masse an freier Entfaltung gehindert sind, wird deshalb das Theater leicht zum Mittelpunkt des Lebens. Für uns Deutsche ist lange Zeiten hindurch die Bühne eine Grundlage der Kulturentwicklung gewesen. Sie stand neben Kirche und Schule gleichberechtigt als Bildungsanstalt da. Sie wirkte auf das politische Leben ein und war ein Ventil für die an wirtschaftlichen Fragen entzündeten Leidenschaften. Seit dem Aufkommen der Presse und der Einrichtung von Parlamenten hat die Bühne viel von dieser beherrschenden Stellung verloren. Nur noch die Ältesten unter uns sprechen von dem Theater so feierlich wie von den letzten Dingen. Was die Gebildeten jetzt von der Bühne herab empfangen, ist teils ästhetischer Natur: Es sind lebendige Schönheitsideale, die auf die meisten stärker wirken als die in den Totenkammern der Museen aufgestapelten Schönheitsideale. Teils aber ist es ein Eindruck rein geselliger Art. Da das Theater seine einstige Bedeutung sei es als Mittelpunkt des Kultus, sei es als moralische Anstalt, sei es als Betätigungsfeld für sonst brachliegende Kräfte ein für allemal eingebüßt hat, und da es dennoch nicht völlig in die Kunstsphäre aufgehen kann, so bleibt es mit der Geselligkeit als solcher verknüpft. Vor unserem geistigen Auge tauchen die Volksfeste der Griechen auf, an denen Theater gespielt wurde, wir sehen die geputzte Menge in einem französischen oder italienischen Opernhaus, wir erinnern uns der köstlichen Proben auf der Liebhaberbühne unserer Jugendzeit. Ist das Theater nur zur geselligen Unterhaltung und als Schaubühne da? Es steht vor der Entscheidung, entweder ins Äußerliche oder ins Innerliche aufzugehen. Tut es das erste, so wird die Dichtung zum Auslösungsmittel für bildliche und mimische Eindrücke hinabsinken. Wir werden wundervolle Bühnenbilder von großer stilistischer Strenge erhalten, so daß aus dem Theater eine wahrhafte Schaubühne wird, auf der das Leben zu bildhafter Vollendung aufsteigen kann. Das Poetische mag seinen Beitrag dazu liefern, aber einen bescheidenen. Wendet man sich nach der anderen Richtung, so muß die Vergeistigung des Theaters zum Verzicht auf alle Ausstattung und auf alle schauspielerische Virtuosität führen. Die Szene wird schließlich entbehrlich und durch die Vorlesung des Dramas ersetzt werden können, bei der die Phantasie des Hörers sich die ganze äußere Gestaltung viel persönlicher und bezwingender vorstellen kann, als sie je zu verwirklichen wäre. Viele unserer feinsten Geister verschmähen es deshalb, ein Theater zu besuchen, weil sie vor der Roheit und Unzulänglichkeit des Bühnen-

haften zurückschrecken. Aber dies bedeutet offensichtlich den Tod des Theaters.

Es mag wunderlich klingen und ist doch so: gerade aus diesem scheinbar vernichtenden Dilemma, daraus, daß das Bühnendrama eigentlich nur zwischen zwei Todesarten zu wählen hat, ergibt sich die Berechtigung der Bühnenkunst als einer selbständigen Kunst. Wir haben schon früher gesehen, daß jede Kunst gekennzeichnet wird durch einen Gegensatz ihrer Mittel und ihres Ziels. Eine Aufgabe der Malerei ist, Räumliches darzustellen; ihr Mittel, die Fläche, befindet sich in unaufhebbarem Gegensatz zu dieser Aufgabe. Eben das aber macht eine Eigentümlichkeit der Malerei aus, sonst wäre sie ja nur eine Wiederholung der Natur, und man vermöchte nicht zu sagen, warum diese Wiederholung vorgenommen werden soll. So liegt die künstlerische Eigenart der Bühnenkunst darin, daß sie die Veranschaulichung dramatischer Seelenvorgänge mit Werkzeugen und unter Umständen versucht, die eine restlose Verkörperung unmöglich erzielen kann. Die Bühnenkunst muß entweder etwas von dem Gehalt preisgeben, oder sie muß etwas von der Veräußerlichung opfern. Eben hierin liegt ihr Reiz und ihr Charakter als einer selbständigen Kunst.

Anmerkungen.

[1]) J. Combarieu, *Théorie du rhythme* 1897, S. 3 und in der *Revue musicale* I, 219 f. H. Rietsch, Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, 1900, S. 94 und Die deutsche Liedweise, 1904, S. 8 f. P. Moos, Die Musikästhetik in Deutschland, 1900, S. 437.

[2]) H. Riemann, Die Elemente der musikalischen Ästhetik, 1900, S. 140.

[3]) So sagte Mattheson in seinem »Neu eröffneten Orchester«: »C-dur *(Jonicus)* hat eine ziemlich rüde und freche Eigenschaft, wird aber zu Rejouissancen und wo man sonst der Freude ihren Lauf läßt, nicht ungeschickt sein, demungeachtet kann ihn ein habiler Komponist, wenn er insonderheit die accompagnierenden Instrumente wohl choisirt, zu gar was Charmantes umtaufen und füglich auch in tendren Fällen anbringen. — F-dur *(Jonicus transpositus)* ist capable, die schönsten Sentiments von der Welt zu exprimiren, es sei nun Großmuth, Standhaftigkeit, Liebe, oder was sonst in dem Tugendregister obenansteht« u. s. w.

[4]) Für nähere Beschäftigung mit diesen und verwandten Fragen sei verwiesen auf die Tonpsychologie von Karl Stumpf.

[5]) Vgl. die Angaben und Untersuchungen bei Th. Vogt, Form und Gehalt in der Ästhetik, 1865. Während im kleinen der einfache Takt aus zwei oder drei Taktteilen besteht, scheint doch im großen der einfache Satz am natürlichsten sich aus vier Takten zusammenzusetzen.

[6]) »Denken Sie, als ich kürzlich den lustigen Hirtenreigen bei Isoldes Schiffahrt ausarbeitete, fällt mir plötzlich eine melodische Wendung ein, die noch viel jubelnder, fast heroisch jubelnd und doch dabei ganz volkstümlich ist. Fast wollt' ich schon alles wieder umwerfen, als ich endlich gewahr wurde, daß diese Melodie nicht dem Hirten Tristans zugehöre, sondern dem leibhaftigen Siegfried. Sogleich

sah ich die Schlußverse Siegfrieds mit Brünnhilde nach und erkannte, daß meine Melodie den Worten

»Sie ist mir ewig,
Ist mir immer,
Erb' und eigen
Ein und All« u. s. w.

angehört. Das wird sich unglaublich kühn und jubelnd ausnehmen.« Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. 4. Aufl., 1904, S. 161. »Zu den Walther-Liedern fehlt Ihnen die Melodie: die ist hier allerdings die unumgängliche Hauptsache: ich hab' die Verse nach der Melodie im Kopf gemacht: die können Sie sich nun allerdings nicht denken.« Ebenda S. 301.

[7]) Immerhin kennt schon die italienische Oper des 17. Jahrhunderts Arien, in denen die Form nicht schematisch angewendet, sondern jeweilig durch den Inhalt bedingt wird.

[8]) W. R. Gowers, *Lectures on the diagnosis of diseases of the brain,* 1885, S. 122 u. 127. Unbegreiflich und bedauerlich ist es, daß Wallaschek dieser Ansicht beitritt, vgl. Psychologie und Pathologie der Vorstellung, 1905, S. 30. Ich habe seit Jahren Gelegenheit, die Vorbereitung von Gesangsvorträgen aus nächster Nähe, vom ersten Schritt bis zur endgültigen Darbietung zu beobachten, und ich kann bezeugen, daß jene Ansicht eine grobe Verkennung ist. Der gebildete Sänger beginnt in der Regel, bei modernen Liedern und beim Musikdrama ohne Ausnahme, sein Studium damit, daß er den Text deklamiert; kurz vor dem Vortragen vergegenwärtigt er sich stets den Inhalt und die Stimmung des Gedichtes; während des Singens bleibt er sich der Bedeutung der Worte genau so sehr oder wenig bewußt, wie ein Rezitator oder Schauspieler; auf die Deutlichkeit der Aussprache legt er den größten Wert.

[9]) Ed. von Wölfflin, Zur Geschichte der Tonmalerei. Sitzungsber. der Münchener Akad. (philos. Klasse), 1897, II, 221—258. Rudolf Louis, Franz Liszt S. 51 ff. Jules Combarieu, *L'expression objective en musique d'après le langage instinctif, Rev. phil.* 1893, Bd. 35, S. 124—144. Edmond Goblot, *La musique descriptive,* ebenda 1901, Bd. 52, S. 58—77. Eine eigentümliche Verbindung von Wort und Klang findet sich in den Überschriften und Vortragsbezeichnungen. Da ich sie in einer besonderen Untersuchung habe behandeln lassen, so deute ich hier nur die Hauptpunkte an. Die sprachlichen Anweisungen über den Stärkegrad beziehen sich auf die dem Tonwerk innewohnende Kraftmenge und die Intensität von Gefühlen; die Erläuterung des Zeitmaßes geht auf Fühlen und Wollen in den Phasen des Ablaufs; die nur den Ausdruck betreffenden Vorschriften bezeichnen den Hauptaffekt oder die herrschende Stimmung.

[10]) Vgl. Oskar Bie, Von der dekorativen Musik. Der Kunstwart, 15. Sept. 1894.

[11]) Thomas Mann, Buddenbrooks, 1901, II, 168/9. Vgl. II, 522 ff.

[12]) Von deutschen Schriften über das Theater sind mir die folgenden am besten bekannt: Heinrich Theodor Rötscher, Die Kunst der dramatischen Darstellung, in ihrem organischen Zusammenhang wissenschaftlich entwickelt. 2. Aufl., 1864; Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne, 1894; Max Martersteig, Der Schauspieler, ein künstlerisches Problem, 1900; Hugo Dinger, Dramaturgie als Wissenschaft, 2 Bde., 1904 u. 1905. Die Bemerkungen über die Eigentümlichkeit der modernen Spielweise sind durch Bahrs Studien angeregt.

[13]) Lehrreiche Belege zum Gegensatz von Drama und Theater in Max Herrmanns Schrift über das »Jahrmarktsfest zu Plundersweilern«, 1900. Verwandte Ausführungen in Zeitschriftenartikeln von Julius Hart, im Text benutzt.

[14]) August Klingemann erzählt von einem seiner Schauspieler in Braunschweig, daß »sein eigenes Nervensystem . . . in sein Kunstwerk übergegangen war«, »weshalb ich denn auch bei szenischen Mordmomenten keinen scharfen Dolch oder ein geschliffenes Messer als Requisit für ihn hinlegen lassen durfte, da er selbst besorgte, in leidenschaftlicher Ekstase einmal den Schein mit der Tat selbst zu verwechseln.« Kunst und Natur, 1828, III, 326.

[15]) Ein wenig bekanntes Beispiel dafür, daß ein Vertreter der Wissenschaft sich zur gesellschaftlichen Würdigung eines Schauspielers bequemte, liegt in der Widmung vor, die G. W. Becker dem 1803 erschienenen zweiten Bande seines Buches »Neue Untersuchungen über die Lebenskraft« vorausgeschickt hat: »Seinem biedern Freunde dem Herrn Ochsenheimer, Mitglied der Churfürstlich-Sächsischen Hofschauspielergesellschaft aus wahrer Hochachtung zugeeignet«.

IV. Die Wortkunst.

1. Die Anschaulichkeit der Sprache.

Musik und Mimik haben uns mehrfach auf die Poesie hingewiesen. Die Vertonung von lyrischen und dramatischen Texten sowie die Bühnendarstellung der Dramen lenkten den Blick auf die Kunst des Dichters. Wenn wir sie mit jenen beiden anderen Künsten vergleichen, so bemerken wir sofort, daß sie nicht im selben Sinne auf Anschaulichkeit rechnet, denn sie wirkt doch nicht unmittelbar auf Ohr oder Auge. Vielmehr bedient sie sich des geistig aufzufassenden Wortes als ihres eigentümlichen Mittels. Daher ist unsere erste Aufgabe, das in der Poesie gegebene Verhältnis zwischen Anschauung und Sprache klarzustellen.

Im Leben findet sich reine Anschauung selten. Wir sehen und hören meist nur ein paar wichtige Punkte und einige herumgelagerte Details, nehmen flüchtig und mangelhaft wahr: wir ergänzen das wirklich Angeschaute durch Vorstellungsreproduktion und gedankliche Zutat. Bei der Erinnerung tritt die Hilflosigkeit des bloß Anschaulichen noch schärfer heraus. Die Wahrnehmung kann allenfalls ruhende Gegenstände geringer Größe im ganzen und mit leidlicher Genauigkeit erfassen; die Erinnerung jedoch zeigt immer nur Teile, dazu mit einem Schwanken und Flimmern, mit einer Unruhe in den Einzelheiten, als ob das Bild zwischen Licht und Schatten hindurch huschte. Ein Dichter, der zugleich mit dem Malen Bescheid wußte, hat einmal das leidvolle Schicksal des Sinnengedächtnisses geschildert [1]). Ich setze seine Worte hierher. »Sali fühlte sich an diesem Tage weder müßig noch unglücklich, weder arm noch hoffnungslos; vielmehr war er vollauf beschäftigt, sich Vrenchens Gesicht und Gestalt vorzustellen, unaufhörlich eine Stunde wie die andere; über dieser aufgeregten Tätigkeit aber verschwand ihm der Gegenstand derselben fast vollständig, das heißt, er bildete sich endlich ein, nun doch nicht zu wissen, wie Vrenchen recht genau aussehe, er habe wohl ein allgemeines Bild von ihr im Gedächtnis, aber wenn er sie beschreiben sollte, so könnte er es nicht. Er sah fortwährend dies Bild, als ob

es vor ihm stände und fühlte seinen angenehmen Eindruck, und doch sah er es nur wie etwas, das man eben nur einmal gesehen, in dessen Gewalt man liegt und das man doch nicht kennt. Er erinnerte sich genau der Gesichtszüge, welche das kleine Dirnchen einst gehabt, mit großem Wohlgefallen, aber nicht eigentlich derjenigen, welche er gestern gesehen. Hätte er Vrenchen nie wieder zu sehen bekommen, so hätten sich seine Erinnerungskräfte schon behelfen müssen, und das liebe Gesicht säuberlich wieder zusammengetragen, daß nicht ein Zug daran fehlte. Jetzt aber versagten sie schlau und hartnäckig ihren Dienst, weil die Augen nach ihrem Recht und ihrer Lust verlangten...«

Vielleicht sollte man den Zweifel noch weiter treiben als hier geschehen ist. Allein wir brauchen nicht alle Feinheiten zu prüfen, sondern unseren Zwecken genügt die Einsicht, daß schon die Wahrnehmung kein zuverlässiges und lückenloses Bewußtsein alles Wahrnehmbaren ist, geschweige denn die Erinnerung. Wenn ich den Federhalter in meiner Rechten aufmerksam und lange betrachtet habe, alsdann die Augen schließe und nun sogleich sein Spiegelbild in mir zu wecken suche, so erhalte ich ein verschwommenes, immerfort zerrinnendes und doch unverwechselbares Bild. In diese Nacht des anschaulichen, wortlosen Erinnerns fällt etwas Licht, sobald der Sprache die Eingangspforte geöffnet wird. Ich sage mir: rechts an der Spitze waren einige Flecken, in der Mitte bog die Linie nach links aus — und indem ich so das vorher Betrachtete mit Worten auseinander lege, erleichtere ich mir das Auftreten der Einzelheiten in sinnlicher Form. Von einer zureichenden anschaulichen Vorstellung des Ganzen bleibe ich freilich entfernt genug.

In die reine Anschauung ist damit etwas Neues eingetreten. Man pflegt diese Mitwirkung der Sprache als eine begriffliche Zutat unter den Gesichtspunkten der Logik abzuhandeln, sofern man es nicht bei der psychologischen Untersuchung bewenden läßt. Indessen auch für uns erhält der Vorgang einen Wert. Es scheint doch aus ihm hervorzugehen, daß die Sprache eine ähnliche Bedeutung hat wie sie das Zeichnen als Hilfsmittel für ein genaues Sehen und Erinnern besitzt. Menschen, die für die bildende Kunst veranlagt sind, bringen sich ein Ding oder ein Geschehnis dadurch zu deutlichem Bewußtsein, daß sie es zeichnen: mit jedem Strich wächst ihnen die Klarheit ihrer Erinnerung. Personen, deren Neigung und Verständnis der Poesie zugehört, fassen die Bestimmtheit des Wirklichen, indem sie es auszusprechen bemüht sind. Ohne Wortvorstellungen vermögen sie weder scharf zu beobachten noch treulich zu erinnern. Die geistige Kraft der Sprache muß ihnen die Sinnenwelt erschließen. Nun liegt es in der — fürs Denken unnachahmlichen — Verkettung aller Wirklichkeit,

daß umgekehrt die sinnliche Seite der Sprache wiederum die Geisteswelt öffnen kann. Es sind die Laute der Sprache, selbst ihre Schriftzeichen, aus denen das Verständnis des Innerlichsten seine Nahrung zieht. Wir alle wissen, wie sehr die geistige Tätigkeit von den Sinneseindrücken unserer Umgebung abhangt. Ein gewohntes Geräusch, der Anblick bestimmter, gleichbleibender Gegenstände, kurz die Verknüpfung des schaffenden Geistes mit vertrauten und verständlichen Wahrnehmungsreizen fördert ihn in seiner Arbeit. Wenn beim Dichter ein enger Zusammenhang des Schaffens mit dem Aussehen und Klang der Worte besteht, so bedeutet das nur die Zuspitzung jenes breiteren Tatbestandes. Im Grunde ist die Anregungskraft des Wortklanges oder -bildes die gleiche wie die Anregungskraft einer beliebigen Anschauung und nur deshalb um so viel stärker, weil die Assoziation zwischen Wort und Gedanken fester und unendlich eingeschränkter ist.

Man darf demnach sagen, daß die Sprache eine doppelte Verrichtung erfüllt: durch das Geistige in ihr wird die Sinnenwelt, durch das Sinnliche in ihr wird die Geisteswelt bewegt und erleuchtet. Indessen gilt beides nur innerhalb einer Grenzlinie. Wo sie liegt, läßt sich am einfachsten für die erste jener beiden Funktionen zeigen und ist zum guten Teil schon in Fiedlers »Schriften über Kunst« und in Mauthners »Kritik der Sprache« dargelegt worden.

Das Auge gewinnt Anregungen von außen her, die es zu Formen und Farben gestaltet; eine neue Welt entnimmt sich das Ohr. Diese beiden Reiche, das des Sichtbaren und das des Hörbaren, haben verschiedene Inhalte und verschiedene Gesetze. Nicht die Wirklichkeit schlechthin offenbart sich dem einen oder dem anderen Sinn, sondern jeder gestaltet durch Auswahl sich eine eigene Wirklichkeit. Ganz so verhält es sich mit der Sprache. Sie ist weder die Fortsetzung der optischen noch die der akustischen Welt, vielmehr eine Welt für sich, die zwar Verbindungen mit jenen Besitzformen eingehen, jedoch nie in deren Verlängerungslinie liegen kann. Wir vermögen die Wahrnehmung einer Farbe, eines Klanges bis zur höchsten Schärfe zu steigern, ohne daß eine Benennung sich einstellt. Oder, um das frühere Beispiel richtig einzuschränken: die Unbestimmtheit sinnlicher Gedächtnisvorstellungen wird dadurch nicht eigentlich behoben, daß man sie in Worte überführt, denn die Worte vernichten ja zugleich die Eigentümlichkeit jener Vorstellungen. Sinnliche Vorstellungen können den Wortvorstellungen vorangehen (oder ihnen folgen), aber niemals zu Bestandteilen von ihnen werden. Nur durch das unablässige und überaus schnelle Zusammenwirken beider Sphären entsteht der Anschein ihrer Gleichartigkeit. Ich s e h e eine gleichmäßig rote Fläche und s a g e: das ist rot[2]). Zwischen der Gesichtswahrnehmung

und dem sprachlichen Ausdruck, zwischen dem wirklich Empfundenen und dem Urteil besteht keine auffaßbare Ähnlichkeit. Dennoch gehören sie eng zusammen. Sonach fragt sich, wie diese Zusammengehörigkeit zu verstehen sei. Wie kommt es, daß die Welt der Worte, obwohl unabhängig, ja künstlich und konventionell, dennoch sich mit dem sinnlichen Sein in einem gewissen Umfange zu decken scheint? Man kann die Frage auf ein allgemeineres Problem zurückschieben, nämlich auf das Verhältnis von Natur und Geist überhaupt. Aber wollte ich hier die von Schelling so genannte Tendenz der Natur »aufs Intelligente zu kommen« einer metaphysischen Erörterung unterwerfen, ich käme mir vor wie jemand, der ein Bächlein durchfahren soll und sich zwischendurch aufs hohe Meer wagt. So muß demnach mit bescheideneren Mitteln vorgegangen werden. Und zwar zunächst mit der einfachen, übrigens längst anerkannten Erwägung, daß Worte und Sätze für das Bewußtsein des Sprechenden zumeist sich auf einzelne anschauliche Gegenstände oder Vorgänge beziehen. Bei einer Aussage sind wir uns gewöhnlich dessen nicht bewußt, daß sie sich auch auf anderes anwenden läßt als auf das Besondere, woran wir gerade denken. »Im Anfang seiner Bedeutungsentwickelung kann daher das Wort immer nur einem individuellen, durch Gliederung irgend einer sinnlichen Gesamtvorstellung entstandenen Begriff als sein lautliches Äquivalent entsprechen.« (Wundt, Völkerpsych. I, 2, S. 456.) Dieser individuelle Begriff und der ihm entsprechende Name treffen ihren Gegenstand in der Regel nur an einem Punkte, nämlich an dem, der — wegen der sogenannten Enge der Apperzeption — am deutlichsten aufgefaßt worden ist. Die Möglichkeit aber, überhaupt Gegenstand oder Eigenschaft oder Zustand zu treffen, all in ihrer sinnlichen Beschaffenheit, erklärt man gegenwärtig daraus, daß der ursprüngliche Sprachlaut eine Lautgebärde und demgemäß gleich anderen Gebärden die Äußerung des vom Objekt gewonnenen Eindrucks sein soll. Eine unzweideutige Beziehung zwischen Laut und Bedeutung fällt damit fort. (Wundt, a. a. O. 607.)

Aus allem dem scheint mir folgendes sich zu ergeben: Die Worte haben anfänglich und vielfach auch in ihrer späteren Entwickelung und Verwendung je einen ganz bestimmten, auf einzelnes bezüglichen Sinn; sie geben einen anschaulichen Eindruck oder eine anschauliche Vorstellung wieder, so, wie mimische Bewegungen überhaupt dazu im stande sind. Was, metaphysisch betrachtet, die Erhebung der Natur zum Geiste ist, das stellt sich, psychologisch angesehen, als Umsetzung einer sinnlichen Vorstellung in eine (Laut-)Gebärde dar. Sobald diese Umsetzung erfolgt ist, hört auch die Wirksamkeit der sinnlichen Vorstellung auf: an ihre Statt ist nun eben etwas anderes

getreten, wovon wir gleichfalls ein Bewußtsein haben. Nicht jede Anschauung läßt sich so umbilden, daß sie eines wörtlichen Ausdrucks fähig wird, der den Redenden befriedigt und dem Hörenden verständlich ist; schon wenn wir die Sprache als Verkehrsmittel gebrauchen, beobachten wir doch manchmal, wie lange an einer Anschauung geformt werden muß, bis wir irgend ein Wort — noch keineswegs das beste — dafür finden. Grundfalsch ist demnach die mechanistische Auffassung: jeder beliebige anschauliche Bewußtseinsinhalt ziehe durch Assoziation das entsprechende Wort herbei. Denn eine assoziative Verkoppelung zweier unveränderlichen Vorstellungen läßt sich in den Tatsachen nicht nachweisen.

Doch eilen wir zu den Dingen, die uns hier wichtiger sind. Zunächst und zumeist dient die Sprache als Verkehrsmittel. Fragt man, wodurch sie zur Ausdrucksform einer Kunst geworden ist, so erhält man von der älteren Poetik zwei Antworten. Die eine weist darauf hin, daß die Sprache, in der fast alles mitgeteilt werden kann, der ihrer sich bedienenden Kunst den reichsten Inhalt gewährleistet. Die andere beruft sich darauf, daß die Dichtkunst ihre eigene Sprache habe, eine konkrete, in Gefühl und Anschauung wurzelnde, in Bildern und Rhythmen lebende Sprache. Man sagt uns also, die poetische Sprache wende sich an die Einbildungskraft und das Gefühl; ihr Stoff seien äußere und innere Vorgänge; ihr höchstes Streben gehe auf Anschaulichkeit; hingegen habe es der Gedankenstil mit Ansichten und Urteilen, mit Klarheit und scharfem Unterscheiden zu tun; dort herrsche der Rhythmus, hier die Logik. Ich fürchte, diese Theorie übersieht, wieviel nicht Anschauliches und nicht Gefühlsmäßiges in allen größeren Werken der Poesie zum Ausdruck drängt. Sie macht ferner eine zu einfache und zu derbe Unterscheidung. In vielen Beziehungen bleibt die Redeweise des Dichters die des täglichen Verkehrs und der wissenschaftlichen Darstellung. Und umgekehrt: wo zum Zweck der Verständigung gesprochen wird, werden oft Figuren und Formen verwendet — man denke an die namentlich bei Frauen so beliebte Hyperbel —, die der Dichter zu Kunstzwecken gebraucht. Schließlich ist etwas ganz Wesentliches in jener Auffassung übersehen, wovon bereits die Rede war. Die ästhetische Stellung der Sprache ist nicht die, daß sie einen fertigen Seelenvorgang in bestimmter Art ausdrücke, sondern daß sie sich als selbsttätige Macht im künstlerischen Schaffen erweise. Heinrich von Kleist mag aus eigener Erfahrung gesprochen haben, als er sagte: *L'idée vient en parlant.*

Aber nicht nur um die Sprache als Mittel der Bewußtseinssteigerung, als Förderin der Gedankenbildung und Selbsteinsicht handelt es sich hier. Nach der herrschenden Ansicht dient die Sprache lediglich

dazu, daß Bilder, die im Geist des Dichters entstanden waren, in den Geist eines anderen übergeführt werden können. Während etwa die Malerei von der Farbe abhängig ist und bleibt, sei die Dichtkunst nicht in gleicher Weise an die Sprachlaute gebunden, an diese bloßen »Vehikel« oder Mittel der »Zuführung« von Phantasiebildern. Eduard von Hartmann behauptet, »daß es nur der Wortsinn ist, von welchem die poetische Wirkung als solche abhängt, nicht die schöne Sprache und deren schöner Vortrag; wo die Wirkung durch die beiden letzteren verstärkt wird, haben wir es mit dem Hinzutreten einer außerpoetischen ästhetischen Wirkung zu der poetischen, also mit der zusammengesetzten Wirkung eines aus mehreren Künsten zusammengesetzten Kunstwerkes zu tun ...« (Phil. des Schönen S. 715—716.) Und der Wortsinn erschließe sich in der Dichtkunst von der Seite der Anschauung. Deshalb müsse der Dichter auf die Grundbedeutung der Worte zurückgehen und die Worte so miteinander verbinden, daß die in jedem Einzelwort verschlossen liegenden Anschauungen sich ergänzen und steigern. Es soll in der Poesie ein Maximum der Anschaulichkeit erreicht werden. Die Sprache ist nur das technische Hilfsmittel für das Entstehen des Phantasiescheins, als in welchem der ideale Gehalt des Kunstwerks lebt. Nicht ein Wahrnehmungsschein, sondern der sprachlich festgelegte Phantasieschein gilt dieser Ästhetik als die konkrete Erscheinungsform der Poesie: das Wort ist zwar unentbehrlich, wird aber in jenem Schein zum aufgehobenen Moment.

Diese Theorie ist allmählich umgebogen worden. Am entschiedensten hat Th. A. Meyer in seinem Buch »Das Stilgesetz der Poesie« die Ansicht vertreten, daß die Sprache das Darstellungsmittel der Poesie ist. »Denn nicht in Sinnenbildern, die durch die Sprache suggeriert wären, sondern in der Sprache selber und in den durch sie geschaffenen, ihr allein eigentümlichen Gebilden bekämen wir den Gehalt.« (S. 8.) Die Poesie sei ungeeignet für die Veranschaulichung, durch die Rede würden der Regel nach keine Wahrnehmungsbilder ausgelöst; demnach seien die Worte und Gedanken der Sprache selber das Darstellungsmittel der Dichtkunst. Durch diese Auffassung wird es möglich, die Poesie nach den Grundsätzen zu erklären, die sich gegenwärtig für die anderen Künste durchzusetzen beginnen. Wir begreifen jetzt die Sonderart jeder Kunst aus dem kennzeichnenden und die Gestaltung bedingenden Mittel. Wie man gern von Tonkunst und neuerdings auch von Raumkunst spricht, so sollte man statt Dichtkunst lieber Wortkunst sagen. Denn so wie das Tongefühl von der Musik, das Raumgefühl von der Architektur erregt wird, ähnlich so das Sprachgefühl von der Wortkunst. Die Absicht der Poesie ist der

Genuß durch Worte (manche Neuere meinen sogar: der Genuß am Worte), und das Künstlertum eines Dichters (manche Neuere meinen sogar: die Weltanschauung eines Dichters) besteht in der Macht über die Sprache. Der Sinn und die Sprache gehören hier so eng zusammen wie Sinn und Klang in der Musik: die Sprache stellt nicht nur etwas Innerliches dar, sondern stellt auch sich selbst dar.

Es muß also nochmals auf die schon (S. 169) untersuchte Frage zurückgegriffen werden, wie des Dichters Kunstmittel, die Sprache, sich zur Veranschaulichung verhält und ob die davon ausgelöste Gefühlswirkung der zwischentretenden sinnlichen Phantasiebilder bedarf. Allerhand Fälle sind ja möglich. Man könnte denken, daß an die Worte als solche, ohne daß sie zum Entstehen sinnlicher Vorstellungen führen, nur vorgestellte Gefühle sich knüpfen: eine schattenhafte Freude, ein blasser Zorn, und daß ein wirkliches Gefühl erst auf Grund optischer, motorischer, akustischer Sinnesvorstellungen eintritt. Je nachdem man nun glaubt, mit vorgestellten Gefühlen auskommen zu können, oder wirkliche Gefühle verlangt, wird man die bloßen Wortgebilde als zureichend oder unzureichend bezeichnen. Wie man sich auch entscheide: diese Fragestellung mit ihrem einfachen entweder — oder müßte zu einer vorschnellen Antwort verleiten. Denn die Poesie erzeugt zweifellos die Gefühle beider Arten. Es fragt sich nur, was man als das Spezifische ansehe. Denken wir uns den Zorn durch Beschreibung des Aussehens verdeutlicht und nehmen wir an, daß der eine mitfühlende Leser einen vorgestellten, der andre einen realen Zorn in sich empfinde. Hier wird wohl vom Dichter das Auftreten der entsprechenden Gesichtsvorstellungen erwartet (nicht notwendigerweise erzielt), selbst wenn er es nur auf das Hervorrufen schattenhafter Gefühle angelegt hat. Aber es gibt auch eine mittelbare [3]) Beschreibung. Sie wählt Sinnliches, um durch sein Verhältnis zum Gemütlichen dieses zu kennzeichnen, wie wenn der Dichter jemand von der Schönheit seiner Geliebten in überschwenglichen Schilderungen sprechen läßt, damit seine Liebe dem Leser zum Bewußtsein gelange. Der Nachdruck liegt dann nicht darauf, daß die Nachbildung der gepriesenen Schönheit vollzogen werde, sondern daß der Seelenzustand des Helden indirekt lebendig und zum Inhalte eines mehr oder minder lebhaften Gefühles werde. (Vgl. Meyer, Stilgesetz S. 115.)

Schon aus diesem letzten Beispiel erhellt: es gibt poetische Schilderungen, bei denen es nicht auf Versinnlichung ankommt und dennoch der Zweck — nämlich meist das Nachfühlen eines Seelenzustandes — erreicht wird. Bei direkter Beschreibung treten freilich oft genug anschauliche Vorstellungen auf und ziehen bestimmte Gefühle nach sich. Indessen, dadurch wird die Poesie noch nicht die Kunst des Phantasie-

scheins. Sie wendet sich vielmehr im wesentlichen an unsere sprachliche Vorstellungstätigkeit: das Spezifische ist nicht dies Phantasiebild, sondern sein Ursprung aus der Sprache. Der Beweis liegt darin, daß mindestens die sogenannten vorgestellten, vielleicht aber auch die realsten Gefühle ohne Anschauungstätigkeit an das Wort selber sich anschließen. Und verständlich kann dies daraus werden, daß Worte einen Ersatzwert für die Wirklichkeit besitzen, daß sie, kunstgerecht zusammengestellt, einen Tatbestand zu vertreten fähig sind. Unser seelisches Leben ist so eigentümlich entwickelt, daß an Worte dieselben Folgen sich anschließen, wie an das Erleben einer Wirklichkeit, der die Worte entsprechen; ja, es gibt Menschen, bei denen der durch die Rede hervorgerufene Eindruck stärker ist als der aus der Realität stammende Eindruck. So wird beispielsweise die tierische Sinnlichkeit in uns durch Beschreibungen, selbst nur durch einzelne Worte, ebenso leicht erregt wie durch den Anblick gewisser Dinge und Vorgänge. Gefühle, von den niedersten bis zu den höchsten, schließen sich nunmehr direkt an die Worte an. Wenn Heine aus dem Balsamkraut einen »Leichenduft« hervorsteigen läßt, so entsteht bei niemand die Geruchshalluzination, sondern der Ausdruck ist deshalb künstlerisch wirksam, weil das Wort für sich alle seelischen Erregungen, die an die Wahrnehmung oder ihre Reproduktion geknüpft wären, sogleich hervorruft. Darnach braucht die Schilderung eines Menschen oder einer Gegend keineswegs optische Vorstellungen zu wecken und kann doch so eindrucksvoll sein wie ein Gemälde. Metaphern und Allegorien verlangen nicht unbedingt, daß tatsächlich verglichen werde, sondern können wie Akkordfolgen oder Farbenharmonien auf ein empfängliches Gemüt einwirken. War vielleicht anfänglich die Wortwirkung auf das Eintreten einer sinnlichen Vorstellung angewiesen, so ist diese bei uns nahezu überflüssig geworden: die Sprache hat sich zu einer Welt verdichtet, an die alle seelischen Folgen sich ebenso leicht heften wie an die Welt dort draußen.

Um diese Behauptung zu bekräftigen, sei vorerst ein ganz einfaches Beispiel zu Hilfe genommen. Beim Worte »Hund« kann ich ein optisches, beim Wort »Oboe« ein akustisches Erinnerungsbild haben; es ist aber auch möglich, daß sinnliche Vorstellungen anderer Sinnesmodalitäten auftreten, ich also beispielsweise bei »Hund« innerlich ein Bellen höre, bei »Oboe« das Instrument mit geistigem Auge vor mir sehe. Eine notwendige Bewußtseinsrepräsentation der einzelnen Worte läßt sich nicht nachweisen. Man prüfe sich daraufhin, ob etwas ganz Festes und Gleichbleibendes bei der Vorstellung »Hund« derart im Bewußtsein ist, daß es deutlich aufgefaßt und angegeben werden kann. Die logische Begriffsbestimmung fällt nicht mit dem psycho-

logischen Bestand zusammen: was sich tatsächlich in uns beobachten läßt, ist eine sehr schwankende und wechselnde Tätigkeit. Schon wenn ich »Hund« deutlich und wenn ich »Hund« undeutlich vorstelle, sind das zwei ganz verschiedene Prozesse, die dem Gebrauch desselben Wortes zwar keinen Abbruch tun, in ihm aber auch nicht hervortreten: der Vorstellungsmöglichkeiten bleiben sehr viele. Das Zerstückeln der ununterbrochenen seelischen Arbeit, das Herauslösen von logisch bestimmbaren und sicher umgrenzten Einheiten, das Verselbständigen dieser Einheiten derart, daß sie nun als Träger jedes seelischen Vorgangs erscheinen — dies alles mag für die Zwecke der Wissenschaft unentbehrlich sein, gibt aber kein der inneren Wirklichkeit entsprechendes Bild. Obgleich also bei der Apperzeption eines Wortes vielerlei Einzelbilder auftreten können, ist nun jedes Wort dennoch ein Inhalt, der mit keinem andern verwechselt wird. Das ist zum Teil darin begründet, daß die Vorstellungsmöglichkeiten immerhin begrenzt sind, zum Teil darin, daß wir den Begriffsinhalt in Urteilsform auseinanderlegen können. Der Bedeutendste unter den Kunstphilosophen von gestern, Hippolyte Taine, hat einmal den zweiten Punkt herausgehoben und etwas überdeutlich gesagt: »Es ist nicht mehr natürlich, wenn wir Maler sind. Sprechen Sie z. B. vor einem Modernen das Wort ‚Baum' aus; er wird wissen, daß es sich weder um einen Hund noch um einen Hammel noch um ein Möbelstück handelt; er wird diese Bezeichnung in seinem Kopf in einen besonderen, mit einer Aufschrift versehenen Kasten niederlegen; das ist es, was wir heute ‚schauen' nennen.« Sicherlich findet in der Regel ein sinnliches Nacherleben nicht statt, selbst wenn — wie in der neuesten Poesie so oft — ein markantes Wort, durch Gedankenstriche oder Zeilenabstände vereinzelt, mit aller Wucht vor den Leser hingestellt wird. Wir erhalten keinen Empfindungs-, sondern bloß einen Wortbesitz. Und ganz gewiß steht die Stärke des ästhetischen Eindrucks in keinem Verhältnis zum etwa vorhandenen anschaulichen Bild, denn dies pflegt so zart und undeutlich zu sein, daß eine intensive Erregung d a d u r c h nicht zu stande kommen kann.

Nur die ersten Anfänge im Leben eines Wortes sind wie ein Sonnenblick. Da ist das Wort noch frisch und kraftvoll, unverblaßt und unverbraucht; da wirkt es mit seinem ganzen Inhalt und auf jedermann. Aus dieser Einsicht heraus haben Dichter auf die ursprünglichen Bedeutungen der Worte, auf urwüchsige Dialektformen und natürliche Metaphern zurückgegriffen. Ich fand einmal eine Darstellung H. D. Thoreaus erwähnt, die noch dazu ein Musterbeispiel heißen kann: »Der wäre ein Dichter, der die . . . . . Wörter zu ihrem ursprünglichen Sinn zurückbefestigen könnte, so wie der Landmann im Frühling Zaunpfähle,

die der Winterfrost gehoben hat, in den Boden zurückschlägt; bei dem man im Gebrauch der Wörter sofort deren Herkunft und Ableitung verspürt; der sie auf die Seite seines Buches verpflanzt mitsamt der Erde, die noch an ihren Wurzeln hangt ...« Das ist schön gesagt, bedeutet aber eine unerfüllbare Forderung. Denn welcher durchschnittliche Leser hat ein solches Wurzelgefühl? Auch der poetische Wert altertümlicher Ausdrücke liegt nicht in der Anschaulichkeit, denn diese pflegt gerade bei ihnen recht schwach zu sein. Vielmehr erfahren wir durch sie eine rein sprachliche Gefühlswirkung. Um sie zu verstehen, vergegenwärtige man sich die lautsymbolische Bedeutung und überlieferte Kraft der Eigennamen. Es gibt Namen, die wie eine Fanfare dem Ruhm des Trägers vorausschallen (»Sarasate«), andere, die komisch klingen (»Bemperlein«), andere wiederum, die vornehm, gleichgültig, schwer merkbar u. s. w. sind. Goethe hat recht, wenn er in »Wahrheit und Dichtung« von den Vornamen bemerkt: »Auch der Trieb, sein Kind durch einen wohlklingenden Namen, wenn er auch sonst nichts weiter hinter sich hätte, zu adeln, ist löblich, und diese Verknüpfung einer eingebildeten Welt mit der wirklichen verbreitet sogar über das ganze Leben der Person einen anmutigen Schimmer.« Ich frage nun: hat das irgend etwas mit der von der älteren Poetik verlangten optischen Anschauung zu tun? Nein, vielmehr haftet die Gefühlswirkung am Klang, an tausend Assoziationen und Beziehungen, die, fernab von aller Wirklichkeit, lediglich innerhalb des sprachlichen Kosmos auftreten.

Mit der Metapher ist es folgendermaßen bestellt. Lautmetapher heißt eine »Beziehung des Sprachlauts zu seiner Bedeutung, die sich dadurch dem Bewußtsein aufdrängt, daß der Gefühlston des Lautes dem an die bezeichnete Vorstellung gebundenen Gefühl verwandt ist.« (Wundt, Völkerpsych. I, 1, S. 326.) Worte mit dumpfen oder hellen Vokalen, gewählt, um dumpfen Schmerz oder helle Freude auszudrücken, wären hierher zu rechnen, aber auch — wie Wundt mit einem Beispiel wohl andeuten will — solche Wortgefüge, deren Rhythmus einer zu schildernden wirklichen Bewegung entspricht. In jenem Fall wird man nur von mittelbarer, in diesem Fall unumwunden von Anschaulichkeit sprechen können. Aber die eigentliche Metapher als Anschauungssteigerung zu bezeichnen, wie es geschieht, liegt ein zwingender Grund kaum vor. Wenn der Dichter die Körperwelt beseelt und das Seelische verkörpert, so entspringt das nicht aus einer besonders starken Anschauungskraft, sondern daraus, daß unsere arme Sprache Seelisches selten anders als in Bezeichnungen aus der Sinneswelt ausdrücken und dann wieder das Körperliche nicht anders als mit Worten aus dem Vorstellungsleben benennen kann (s. S. 88). Die Metapher ist

aus dem Grunde kein Zierat, sondern eine Grundform der Poesie, weil sie tief im Wesen der Sprache wurzelt[4]).

Über die anschauungserzeugende Kraft der einzelnen Worte wäre also zu sagen: sie ist im allgemeinen recht schwach und niemals eindeutig bestimmt. Aus der Tatsache, daß neugeprägte Worte leichter Sinnesvorstellungen wecken, darf man nicht schließen, daß beim Zurückgreifen auf ursprüngliche Bedeutungen, altertümliche und dialektische Worte sowie Metaphern eine stärkere Anschaulichkeit Zweck und Folge sei; denn in allen diesen Fällen steht es anders. — Was geschieht nun, wenn Worte zu einem Gefüge vereinigt werden? Indem die Worte zu Sätzen (und diese zu höheren Einheiten) zusammentreten, entstehen Beziehungen zwischen ihnen, durch die sie an Bestimmtheit und auch an Anschauungskraft gewinnen. Jeder Satz bildet eine Einheit. Daß er in der Zeit abrollt, hindert nicht seine völlige Vereinheitlichung im Bewußtsein. Denn der ganze Umfang des darin Geschilderten wird aufgefaßt, mag auch nach der Folge der Wörter diese oder jene Vorstellung zeitweilig deutlicher hervortreten. Und das Ganze wirkt auf die Teile ein. Diese sind ja, wie wir gesehen haben, keine umgrenzten Vorstellungen mit festem Inhalt, sondern fügen sich in Bedeutung und Bewertung dem Zusammenhang, in dem sie sich befinden. Des Dichters Kunst besteht nun darin, die Worte so einzuengen und zu heben, daß gerade diejenigen ihrer Seiten erfaßt werden, auf die es im Interesse der Wirkung ankommt. Wie für das begriffliche Denken die »wesentlichen« Merkmale eines Begriffs, die keineswegs immer dieselben bleiben, erst durch den jeweiligen Zweck der Begriffsbildung bestimmt werden, so sind die wirksamen Momente in den Worten des Dichters durch den kunstvoll geschaffenen Zusammenhang bedingt. Der synthetische Charakter aller Kunst bringt es mit sich, daß wir solche poetischen Beschreibungen als lebendig empfinden, die zu einer unreflektierten Einheit zusammengehen. Die künstlerische Wahrheit einer Beschreibung besteht nicht in der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit, nicht in der anschaulichen Nachbildung aller Einzelvorstellungen nach ihrer Reihenfolge, sondern in der vorbegrifflichen Einheit eines sich gliedernden und bedingenden Vorstellens.

Dem Inhalte nach läßt sich diese Einheit nur schwer im allgemeinen bestimmen. Das wichtigste ist wohl, daß der Dichter vor dem bildenden Künstler die Möglichkeit voraus hat, alle inneren Gründe und wirkenden Ursachen sowie die seelischen Folgen und äußeren Wirkungen eines Geschehens darzulegen, und zwar mit einer Feinheit und Genauigkeit, die eben nur das Wort gewähren kann. Der so entstehende Zusammenhang ist weder mit dem logischen, noch mit dem wirklichen gleichzusetzen. Die syllogistische Verknüpfung dreier Ur-

teile kann durch kahle Buchstaben dargestellt, ja sogar durch eine Art Rechenmaschine vorgenommen werden; der Dichter ist auf die kunstvolle Verwendung der Sprache angewiesen. Während im Leben alles sinnvolle Zusammensein und Auseinanderfolgen vom Zufall durchkreuzt wird, oder Kleinigkeiten und Unsinnigkeiten als Bindeglieder auftreten, schafft der Künstler einen reinlichen Zusammenhang dessen, was ihm wesentlich erscheint und die Stimmung unmittelbar überträgt. Daraus gewinnen die Leser jenes erhöhte Kraftgefühl, das die Wirklichkeit zumeist versagt. Verstärkt wird es dadurch, daß die Wortkunst dem Genießenden Spielraum läßt, denn er ist kein passiv Aufnehmender, sondern einer, der auch tätig gestaltet, der den Anweisungen der Worte in seiner besonderen Art folgen kann. Bereits E. v. Hartmann hat darauf hingewiesen, daß die Phantasie des Hörers unvermerkt aus dem Eigenen Ergänzungen hinzufügt, z. B. die Landschaft ausmalt, in der die Handlung spielt, vorausgesetzt, »daß die vom Dichter unbestimmt gelassenen Ausführungen in ihrer näheren Beschaffenheit unwesentlich für die poetische Wirkung der Handlung sind« (a. a. O. S. 717). Man muß sogar noch weitergehen und sagen: sehr lebhafte Vorstellungen heften sich an das Gehörte oder Gelesene auf Grund von eigenen Erfahrungen, die mit der Beschreibung des Dichters nur durch eine gewisse Ähnlichkeit verbunden sind. Eine genaue Auffassung des Dichterwortes wird natürlich dadurch erschwert, daß mir ähnliche Landschaften oder Häuser oder Menschen einfallen (nicht selten auch Gemälde oder Bühnenszenen), aber die Versinnlichung wird leichter und stärker. Eine Aufzählung von Beispielen, sowie die genauere psychologische Untersuchung, wie weit die Ähnlichkeit geht, würde wenig Wert haben. Der Vorgang ist meist der, daß ein paar Worte, irgendwelche Einzelheiten, uns zu einer willkürlichen, auf persönlicher Erinnerung beruhenden Gestaltung Anlaß geben.

Demnach bleibt die Bestimmtheit, die durch sprachliche Beschreibung erreicht werden kann, stets hinter der Genauigkeit einer bildlichen Wiedergabe zurück: denn selbst die gehäuftesten Schilderungen erreichen niemals, daß der Genießende genau die gleiche Vorstellung nachbildet, die der Dichter gehabt hat. In der 1887 geschriebenen und *Le Roman* betitelten Vorrede zu *Pierre et Jean* erzählt Maupassant, was Flaubert ihn gelehrt hat. Das Geringste enthalte etwas Unbekanntes und Eigentümliches, wodurch es sich von allen ähnlichen Gegenständen unterscheide; um diese Nuance zu fassen, bedürfe der Dichter einer hellseherischen Erkenntnis für alle Wertunterschiede, die die Worte je nach ihrem Platz gewinnen. »*Il me forçait à exprimer, en quelques phrases, un être ou un objet de manière à le particulariser nettement ..... Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un*

mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer et qu'un adjectif pour la qualifier.« Diese Anweisung muß so, wie gezeigt wurde, ergänzt und berichtigt werden. Außerdem aber — und zum Glücke — steht ihr die Vieldeutigkeit selbst der genauesten sprachlichen Darlegung entgegen, sofern diese künstlerisch bleibt. Allen wahrhaft poetischen Beschreibungen eignet jenes Schwebende, Unbestimmte, das wir jetzt so lebhaft als notwendigen Bestandteil des Künstlerischen empfinden. Was die gute Malerei durch Auflösung der Umrisse, durch dämmernde Farbenübergänge mühsam erreicht, das hat die Dichtkunst von selber durch die Unbestimmtheit der Worte und ihrer Verbindungen. Die Schilderungsweise des Dichters steht eben zwischen der des bildenden Künstlers und der des Musikers in der Mitte. An das Bild müssen bestimmte optische Vorstellungen vom Genießenden angeschlossen werden, an das Wort können sich schon mehrere Vollziehungsmöglichkeiten knüpfen, an die Töne werden sehr viele angelehnt. Das Bildwerk drängt den Betrachter in eine Bahn, das Dichtwerk läßt ihm einige Wege, das Tonwerk beflügelt die Phantasie zu einem Aufschwung ins Unendliche. Der Maler hat Darstellungsfähigkeit, der Dichter besitzt Ausdruckskraft, der schaffende Musiker verfügt über Suggeriervermögen.

Werfen wir daher einen Seitenblick auf das Musikalische in der Sprache. Wortverbindungen gewinnen einen Glanz, indem ihr Klang und Rhythmus gefällt und die hiermit verbundenen Gefühlstöne sich harmonisch ineinander fügen. Rein klangliche Ähnlichkeiten werden zum Kunstmittel in der Beschreibung. Die Worte locken sich gleichsam hervor:

Und hat ein Wort zum Ohre sich gesellt,
Ein andres kommt, dem ersten liebzukosen.

(Faust II.)

Und der Rhythmus, der durchhaltende Zug aller Musik, spielt überall hinein. Sein Prinzip findet sich in jedem künstlerisch aufgebauten Satz und in jeder poetischen Verbindung von Sätzen. Durch die Stellung der Worte, die allein ein Dichter entdecken kann, wird der Lesende oder Hörende zu gewissen Akzenten gereizt, durch die fast eine Melodie entsteht: Näheres mag man in Arno Holzens »Revolution der Lyrik« und in den ästhetischen Verkündigungen der »Blätter für die Kunst« nachlesen. Schon in einer bestimmten Behandlung der Prosa sind Rhythmen unverkennbar und selbst nach der Eigenart des Dichters als ihm zugehörig festzustellen. Stärker treten sie in der gebundenen Rede hervor. Ihr gegenüber empfindet wohl jeder durch den melodischen Fall sich in eine Stimmung gerückt: in diejenige ruhiger Gleichmäßigkeit oder in die einer lebhaften Erregung beispielsweise.

Unsere Auffassung ist — unabhängig von allen etwa entstehenden Sachvorstellungen — an diesen Gefühlswert des Rhythmus gebunden, weshalb man lieber von »bindender Rede« sprechen sollte, und zumal dann, wann gehört und nicht gelesen wird. Die harmonische Gesamtanschauung, die wir dem echten Kunstwerk verdanken, wurzelt hier im Rhythmus als in einem konstruktiven Prinzip der Dichtkunst. Mit Ausnahme des Prosaromans erhalten alle Unterarten der Poesie ihre organische Geschlossenheit durch den rhythmischen Aufbau, der nicht nur Satz für Satz, sondern auch das Ganze des Werkes umspannt. Reim und Refrain sind dem gegenüber Nebenmittel der Wortkunst, immerhin aber beachtenswert, weil sie ausschließlich beim Worte möglich und in ihrer Gefühlswirkung kaum analysierbar sind. Für unsere Betrachtung scheint die Tatsache höchst lehrreich, daß im Altertum der Reim in der Rede verstattet, in der Poesie verpönt war, daß Gleichklang zu Beginn und zum Schluß der Sätze seit Gorgias der Rhetorik — aber auch nur dieser — als erlaubtes Mittel galt. So stark also wirkt hier die eigentümliche Beschaffenheit der Sprache, und aus ihr, nicht aus anderen Bedingungen, sollte dieses Formmittel der lyrischen Dichtung abgeleitet werden.

Indessen wir wollen uns nicht in Einzelheiten verlieren, sondern lieber zur Hauptsache zurückkehren. Daß die Vorstellungsbewegung ohne Anschauung nicht künstlerisch wirken könne, war die zu zerstörende Fabel. Die regierende Wahrheit lautet: des Dichters Worte veranlassen im Hörer oder Leser innere Bilder, an die der ästhetische Genuß geknüpft ist; die Kronprinzen-Wahrheit, der die Zukunft gehört, besagt hiergegen: an den Wort- und Satzvorstellungen selber haftet der Genuß. Früher lehrte man, daß nichts in der Idee sein dürfe, was nicht zugleich auch sinnlich erscheint, und daß alles sinnlich Erscheinende völlig mit der Idee erfüllt sein müsse. Jetzt beginnt man einzusehen, daß diese allgemeine Theorie nur mit starken Einschränkungen und Abänderungen auf die Poesie anzuwenden ist. Die Beschaffenheit und Wirksamkeit der Poesie ist viel zu kompliziert, als daß sie mit *einem* Schlagwort bezeichnet werden könnte. Für unseren Gedankenzusammenhang lag der Nachdruck auf folgender Erwägung. Wenn Kunst eine Form des geistigen Lebens ist, durch die unser Fühlen befreit und gesteigert wird, so ist das Mittel der Poesie, wodurch sie dieses Ziel erreicht, die Sprache mit allen ihren Eigentümlichkeiten, angefangen vom Wesen des einzelnen Wortes bis hin zum Rhythmus eines zusammengesetzten Ganzen. Wenn Kunst im richtig verstandenen Idealisieren besteht, so geschieht das in der Poesie nicht so sehr durch absichtliches Verändern der Wirklichkeit, als vielmehr schon durch ihre Umsetzung in Worte. Wie viele unter unseren Er-

lebnissen, die uns ziemlich gleichgültig und gewöhnlich erscheinen, werden förmlich verklärt, sobald wir sie in unserer noch unterkünstlerischen Weise erzählen! Die bloße Übertragung des Geschehenen ins Gesprochene enthält bereits den Keim jener Umformung, die diese Kunst mit dem Seienden vornimmt; und wenn das so leicht übersehen wird, so liegt es eben daran, daß das Wort unser profanes Ausdrucksmittel ist. Beim Anblick einfacher Umrißlinien und beim Hören musikalischer Klangfolgen empfinden wir: hier tut sich eine neue Welt auf. Die Sprache aber scheint uns identisch mit dem Wesen der Dinge, während sie in Wahrheit eine ganz besondere Form der Wirklichkeitsauffassung darstellt.

Zunächst war ohne Rücksicht auf die Poesie zu fragen, welche Beziehung zwischen der Sprache und der sinnlichen Wirklichkeit besteht. Da die Sprache aus der Umsetzung einer sinnlichen Vorstellung in eine Lautgebärde entstanden ist, so wird es sich wohl auch heute noch beim Reden oft um die Übertragung einzelner Anschaulichkeiten in Wortvorstellungen handeln. Für den Dichter mag dieser Vorgang sogar als Regel angesetzt werden. Aber er verläuft nicht so, daß die sinnliche Vorstellung in der Wortvorstellung erhalten bliebe. Und ebensowenig kann umgekehrt ein Wort zu einem Anschauungsakte werden: das Wort vermag lediglich, nachdem es aus dem Bewußtsein geschwunden ist, eine sinnliche Vorstellung hervorzulocken. Die Frage ist nun, ob der Sinn der Dichtkunst darin besteht, Gedächtnis- und Phantasievorstellungen möglichster Anschauungskraft durch ihre Sprache anzuregen.

Tatsächlich und mit Notwendigkeit treten manchmal (besonders bei Vergleichungen) Bilder im Bewußtsein des Lesers auf; häufiger und gefühlswirksamer, weil mit der sinnlichen Seite des Gefühls zusammenhangend, sind motorische Erregungen, zumal bei geschilderten Handlungen (s. S. 172). Da aber beim Einzelwort vielerlei Bilder denkbar sind und an jeden Satz sich verschiedene Vollziehungsmöglichkeiten knüpfen können, so bringen wir gern anschauliche Vorstellungen aus unserer persönlichen Erfahrung hinzu und treffen wohl niemals — was in der bildenden Kunst Bedingung ist — das Bild, das dem Künstler vorschwebte. Überhaupt sind diese optischen Vorstellungen viel zu schwach, um die Stärke des ästhetischen Eindrucks zu erklären. Gerade bei spannenden Stellen hastet der Leser weiter, ohne sich Zeit zu Sinnesvorstellungen zu lassen, und von Sätzen, die einen Anschauungswert unmöglich besitzen können, werden poetische Stimmungen erzeugt. Daher kommt es für den Eindruck nicht auf die durch die Sprache gelegentlich suggerierten Sinnesbilder an, sondern auf die Sprache selbst und die ihr eigentümlichen Gebilde. Einerseits auf Klang und Rhythmus,

die, abgesehen von etwa auftretenden Sachvorstellungen, für das Sprachgefühl Wert besitzen. Anderseits ist der Umstand entscheidend, daß das Wissen von der Bedeutung der Worte genügt, um — ohne Zwischentreten von Anschauungen — eine poetische Beschreibung zu genießen. Schilderungen in Worten vertreten die Wirklichkeit in dem Sinne, daß sich ähnliche seelische Folgen an sie wie an das Erleben des Geschilderten anschließen können. Die Aufgabe des Dichters liegt darin, der Beschreibung den höchsten Ersatzwert zu sichern; der Abstand von der Wirklichkeit bleibt ja immer groß genug. Das geschieht teils durch die Wahl der Worte — die Metapher ist keine Anschauungssteigerung, sondern etwas spezifisch Sprachliches — teils durch den Aufbau und die Zusammenfügung der Sätze, durch die eine unreflektierte Einheit entstehen muß.

2. Rede und Drama.

Worte gleichen den Spukerscheinungen, die man nur ahnen, aber nicht greifen kann. Ihre Art des Seins und Wirkens hat etwas Unheimliches an sich. Sie besitzen weder die ehrliche Sichtbarkeit der Farben noch die sich voll ausgebende Hörbarkeit der Klänge. Ein Name bezeichnet das Wesen eines Dinges keineswegs in derselben Annäherung wie die Abbildung es vermag, noch signalisiert er gleich unartikulierten Tönen das zu Grunde liegende Gefühl. Während alle andern Künste Weltbürger sind, bleibt die Wortkunst auf den Kreis der Volksgenossen, letzten Endes sogar auf räumlich und zeitlich kleinere Kreise beschränkt. Die Sprache läßt sich nicht beliebig kneten wie Ton. So scheint der auf diesen Stoff angewiesene Künstler von allen Seiten umbaut und eingeschränkt.

Dessenungeachtet vermag freie Stärke sich auch hier auszuleben. Ein echter Sprachkünstler — man fasse den Begriff mit Ernst auf — bekundet seine geistige Kultur ohne Rest in dem Grade seiner sprachlichen Kultur. Denn Stil entsteht, wenn jemand etwas sagt, das heißt: wenn eine Persönlichkeit einen Inhalt mitteilt. Oder noch genauer: Jeder Satz muß inhaltsvoll sein, gedrungen, angefüllt, frei von leeren Plätzen, streng gebaut oder von gewollter Asymmetrie, in sich befestigt durch Rhythmus und Zeitmaß, durch Färbung der Klänge und der inneren Wortwerte, sicher eingestellt gegen Vorhergehendes und Folgendes. Und aus jedem Satz muß die Individualität sichtbar werden, so daß kein anderer Mensch je wieder diesen Satz zu schreiben vermöchte. Da Seele und Sprachkörper für die künstlerische Herrschaft über dies scheinbare Freiland ganz in eins fallen (wie Seele und

Klangform, Seele und Farbe, Seele und Stoffform in den übrigen Gebieten), so läßt sich der Künstler nichts Fremdes aufdrängen, sondern behält unweigerlich die eigene Handschrift. Es wäre ein arger Mißgriff, wollte man glauben, daß kunstgerechte Sprachbehandlung immer ins Anschauliche führe und das persönliche Gepräge aus der Besonderung dieses allgemeinen Zuges empfange. Einige der sogenannten Figuren (Kontrast, Ironie, Steigerung, Wiederholung) können sehr wohl sich aufs Logische beziehen, andere (wie die Vertauschung von Art und Gattung, Teil und Ganzem) müssen sogar außerhalb der Versinnlichung bleiben.

Vor allem deshalb ist die übliche Ansicht verkehrt, weil sie das weite Gebiet der Redekunst auszuschalten droht. Von früh an und mit Recht wurde die Rhetorik neben die Poesie gestellt; erst im Lauf des 19. Jahrhunderts verengte sich der Umfang der Wortkunst auf den Durchmesser der Poesie und verlor seinen wahren Charakter. Im Altertum blieb der Zusammenhang schon dadurch fest, daß Schrift- und Redestil dieselben waren; bei uns besteht der Reiz einer guten Prosa zum Teil darin, daß immerfort dem Rhetorischen einerseits, dem Poetischen anderseits ausgewichen wird. Gegenwärtig liegt die Redekunst darnieder, und eben deshalb muß sie aus dem Sinn der Mehrheit heraus als eine Fertigkeit mit ästhetischen Beisätzen, aber nicht als Form des geistigen Lebens oder wahrhafte Kunst bezeichnet werden. Dennoch möchte ich der Rhetorik ihren alten Ehrenplatz wiederum einräumen. Die Wortkunst scheint mir drei Unterarten zu besitzen: erstens die Rede und das Drama, die innerlich zusammengehören und äußerlich beide mit der Mimik verknüpft sind, zweitens die Prosa in den bekannten Erscheinungen des Epos, drittens die Poesie, die auf den Rhythmus begründet ist und am reinsten in der Lyrik sich darstellt.

Das Instrument des Redners, die klingende Sprache, bestimmt seine Technik. Die mögliche Dauer der Ausatmung schafft ihm die Einheiten, die Verständlichkeit für den lauschenden Hörer zwingt ihm den Aufbau der Sätze, die Wahl der Worte, die Verwendung von Wiederholungen, die Beschränkung des Zeitmaßes und vieles andre auf. Während der Schauspieler dem Grundzug nach Gebärdenmimiker ist, darf der Vortragende — auch der Rezitator von Gedichten, Erzählungen, Dramen — dieses Hilfsmittel nur sparsam benutzen. Es ist ungefähr das Verhältnis des Liedersängers zum Opernsänger. Jener wird, wenn er in seiner Aufgabe lebt, sinngemäße Wandlungen des Gesichtsausdrucks schwerlich vermeiden können. Aber Gesten und Ortsveränderungen des Körpers sind ihm untersagt. Denn er stellt nicht einen Menschen dar, sondern eine in Töne gesetzte Dichtung. Der Sänger auf der Bühne hingegen gibt vor, ein anderer zu sein, und wirkt zu-

sammen mit Maske, Kostüm, Dekoration und der gleichartigen Ergänzungstätigkeit der übrigen Schauspieler. Deshalb darf der singende oder sprechende Vortragskünstler die Rede eines Mädchens oder ein Zwiegespräch zwischen Mann und Frau wiedergeben, was beim Schauspieler undenkbar ist. Des Vortragenden leibhaftige Persönlichkeit tritt ja gänzlich hinter der Sache zurück. Er gleicht dem reproduzierenden Musiker und im Falle einer dramatischen Vorlesung dem Kapellmeister, der die Partitur auf dem Klavier spielt.

Doch wenden wir uns nunmehr dem Redner als dem Schöpfer einer Kunstform zu. Die antike Beredsamkeit war ein Höhepunkt. Die ihr entsprechende besondere Kunstwissenschaft bestand in einer Beschreibung der von der Praxis entwickelten Formen und in daraus abgezogenen Vorschriften. Somit kann sie weder dem modernen wissenschaftlichen Vortrag noch der Predigt noch der parlamentarischen Rede genügen. Es ist kennzeichnend für die alte Rhetorik, daß sie neben der schlichten Art der Rede noch eine bewegte und eine erhabene Art lehrte: *submisse, temperate, granditer,* sagt Cicero. Zu oberst steht das *grande genus dicendi,* die wörtlich vorbereitete und eingeprägte Rede, die von der Architektur den wohlgeordneten Aufbau, von der Poesie die Fülle vergleichender Bilder, von der Musik die Klangwirkung entleiht. Wundervolle Reden dieser Art haben Altertum und Renaissance geschaffen. Viele unter ihnen sind von andern als von den Vortragenden verfertigt worden, manche niemals gehalten worden. Als im 15. Jahrhundert die Beredsamkeit bei den Humanisten einen neuen Höhepunkt erreicht hatte, wurde die Prunkrede zur Modesache. Bei Hoffestlichkeiten, Hochzeiten, Totenfeiern, aber auch bei fürstlichen Besuchen und Friedensschlüssen durfte die Kunst des Hofredners nicht fehlen: eine glanzvolle rhetorische Leistung verlieh für das Gefühl der Zeitgenossen dem Vorgang eine besondere Weihe. Etwas von diesem Geist lebt jetzt in Deutschland wieder auf; im allgemeinen aber hat heute die Musik die gleiche Verrichtung übernommen. Nun scheint mir: wenn man gegenwärtig der Rhetorik mit Kälte begegnet, so liegt der Grund darin, daß man an solche mehr künstliche als künstlerische Beredsamkeit denkt. Das ist der Sinn von Pascals Wort: *La vraie éloquence se moque d'éloquence;* deshalb lehnte Bismarck die Bezeichnung Redner von sich ab. Aber sollte nicht diese Kunst in freieren Formen und demnach eine dem veränderten Bewußtsein entsprechende Rhetorik auch heutzutage möglich sein? Könnten nicht auch wir, die wir alle die Macht des gesprochenen Wortes bekennen, unserer Praxis die ihr gemäße Theorie nachschaffen? Ich denke, es ist vor allem nötig, daß wir eine lebendigere Vorstellung der Rede aus den Tatsachen des Gesprächs und der Mitteilung ableiten; übrigens

verzichte ich darauf, die Ableitung hier durchzuführen, und beschränke mich auf einige Hinweise.

Ihren Charakter als eine zwischen zwei Seiten stattfindende Auseinandersetzung bekundet die freie Rede äußerlich durch die (direkte oder indirekte) Anrede. Doch ist dies Merkmal so farblos, daß es ohne Schaden fortfallen kann; berechtigter erscheint mir, wenn innerhalb der Rede ein lebhafter Appell an die Hörenden Einschaltungen veranlaßt. Überhaupt aber sind die innerlich Redner und Hörer verbindenden Mittel von größerem Wert. Hierher rechne ich Zitate und Beispiele aus dem täglichen Leben oder aus bestimmten Berufskreisen. Mit ihnen tritt die Rede auf gemeinsamen und vertrauten Boden zurück; die ältere Rhetorik hat sie zu Unrecht als bloßen Schmuck behandelt. Am festesten jedoch knüpft der Redner sein Publikum dadurch an sich, daß er die vermutlich oder ersichtlich vorhandenen Einwürfe und Bedenken sofort ausspürt und widerlegt, oder dadurch, daß er ihm Zugeständnisse macht, die seiner Beweisführung nicht erheblich schaden. Auch die sogenannte rhetorische Frage ist eine auf die Rede übertragene Form des Gesprächs, durch die die Selbsttätigkeit der Hörer angeregt wird. In das Herz des Rhetorischen dringen wir endlich, indem wir erkennen, daß die Rede mit dem Gespräch nicht nur die lebendige Beweglichkeit ihrer Form, sondern auch die Vielseitigkeit des Inhalts teilt. Der Widerstreit des Wirklichen mit dem Denknotwendigen, die Mannigfaltigkeit und Relativität aller Erfahrung bildet die gemeinsame Voraussetzung, denn das unbedingt Sichere kann auf die rhetorische Seite der Wortkunst verzichten. Das Fragliche jedoch harrt des klingenden Wortes. So wendet sich der Redner zunächst an den Verstand, da dieser am leichtesten zu überzeugen und durch Beweisführung von Vorurteilen abzubringen ist. Dann aber gilt es, das langsam folgende Gefühl der Hörer sich geneigt zu machen. Während dort alle Künste wissenschaftlicher Dialektik aufzubieten sind, müssen hier die Wirkungsmittel des Dramas verwendet werden.

Einst ließen feindliche Völker zwischen ihren Ländern ein verwüstetes Gebiet, damit Grenzstreitigkeiten vermieden würden. Fast so (oder wenigstens wie ein Pufferstaat) liegt die Rhetorik zwischen Wissenschaft und Kunst. Sie nimmt die Ausläufer der Methodenlehre in sich auf, jene Partien, in denen es sich nicht mehr um das Finden von Tatsachen und Gesetzen, sondern um die überzeugende Darstellung des bereits Gewußten handelt. Klarheit und Bündigkeit der Beweisführung sind indessen bloß die eine Seite der Sache. Jeder gute wissenschaftliche Vortrag ist ein Gespräch des Denkers mit sich und anderen Denkenden, jede gute Predigt ist ein Kampf des Geistlichen mit sich und anderen sündigen Menschen; dramatisches Innen-

leben und dialogische Äußerung sind nur verhüllt. Ein längst vergessener Philosoph aus der Mitte des 19. Jahrhunderts definierte die Seele als ein fragendes Wesen und traf damit den Punkt, wo drei Kreise sich schneiden: geistig-wissenschaftliches, geschichtlich-gesellschaftliches und künstlerisch-dramatisches Leben berühren sich in den Grundformen der Frage und Antwort, Rede und Gegenrede. Verfolgen wir nun die Ähnlichkeit zwischen Rede und Drama, so wäre zunächst die Steigerung in der Anlage des Ganzen zu nennen. Auf der Kanzel wie auf der Bühne gilt es als Fehler, entscheidende Gedanken, zündende Worte gleich anfangs vorzubringen. Ein Schulbeispiel dieses Fehlers ist die Leichenrede Massillons auf Ludwig XIV., die mit dem Satz begann: »*Dieu seul est grand, mes frères*«; Laboulaye bemerkte richtig dazu: »*L'exorde a tué le discours.*« Was an einer früheren Stelle (S. 157) von der anfänglichen Wirkung des Bühnenbildes gesagt war, wäre auf die ersten Sätze einer Rede so zu übertragen: ihr Inhalt kommt nicht zu vollem Bewußtsein, weil die Aufmerksamkeit der Hörer noch nicht richtig eingestellt, sondern zerstreut oder durch Äußerlichkeiten gefesselt ist. Jede Handwerkslehre der dramatischen Dichtkunst erzählt von dem Kunstgriff, ein Stück durch »Bedientenszenen« einzuleiten das heißt durch Szenen, die das Auge beschäftigen und in denen lediglich Nebenpersonen auftreten. In der Folge aber muß stätig fortgeschritten werden, retardierende Momente und auffrischende Episoden sind in Reden genau ebenda erlaubt wo sie auch im Drama ihren rechten Platz haben (s. S. 160 und 233). Für die Redekunst scheint die Erkenntnis wichtig, daß ein Gedanke an der Stelle, wo er logisch statthaft ist, dennoch rhetorisch unangemessen erscheinen kann, weil er den Schwung der Rede aufhält. Das Verschmelzen der in der Vorbereitung hergestellten einzelnen Stückchen und das Gewinnen äußerster Lebendigkeit ist auf beiden Seiten notwendig; Spiel und Gegenspiel, Wechsel und Widerspruch, Kampf und Sieg bestimmen diese beweglichsten Formen der Wortkunst. Daher wirkt die Beredsamkeit wie das literarische Drama wesentlich auf den Willen, und Tendenz, die viel geschmähte, dürfte beim rhetorischen und dramatischen Schaffen gleichmäßig oft beteiligt sein.

Für die nun folgenden Erwägungen bitte ich zu beachten, daß wir jetzt mit dem Drama als einer Unterart der Wortkunst zu tun haben. Die Rücksicht auf die Bühne vergröbert den Ton, beschränkt Umfang und Inhalt (da doch der Verbreitung durch den Druck mehr Freiheit erlaubt ist als der Aufführung) und verlangt einen Aufbau, der die Höhepunkte bereits aus dem stummen Szenenbild erkennen läßt. Dagegen hat das mit Unrecht abschätzig bewertete Lesedrama reiche Mittel an der Hand, um seine Eigenart auch ohne die Hilfe des Theaters

zu bewahren. Hierzu gehört namentlich die Vorliebe für die vorwärts schreitenden Motive und ferner die Gegenwärtigkeit der Handlung. Das ist aber zugleich das Verfahren der Redekunst, daß alles Mitgeteilte als gegenwärtig erscheint und unablässig vorwärts dringt. Notwendig ist beiden Formen die Ichrede ohne Nennung des Sprechers und die unmittelbare Wechselrede, bei der die Verteilung auf zwei Personen nur als hinzukommendes Moment aufgefaßt werden sollte. Keine andere Technik hält die Spannung auf den Ausgang so wach wie die des erregten Gesprächs: die ganz ursprüngliche Freude an dem, was geschieht, wird durch rhetorisch-dramatische Unterredung in den Kreis der Wortkunst versetzt.

Wenn in der Seele des dramatischen Dichters die Wogen aneinander prallen, so fluten gleichzeitig die Worte in ungehemmtem Bilderreichtum, denn alle Hilfen der Sprache werden aufgeboten. An Shakespeare bewundern wir auch diese Fähigkeit, daß er ebenso sicher auf den Sprachsinn wie auf den Theatersinn zu wirken versteht. Das rein ästhetische Gefühl wird durch Shakespeare allerdings häufig verletzt. Käme es im Drama auf Schönheit an, so müßten alle einzelnen Glieder der Handlung schon in sich lauteres Wohlgefallen wecken — abgesehen davon, wieviel sie zum Aufbau des Ganzen beitragen — und das Gleiche würde von der Folge der Worte zu verlangen sein. (Vgl. S. 49|50 und S. 196.) Aber dieser Beschränkung ist das literarische Drama völlig überhoben. Die Sprache muß ihm viel mehr leisten als bloße Wohlgefälligkeit. Zunächst zeigt sie das Gepräge des dichterischen Inhalts. Sie ist leichtflüssig in Konversationsstücken, derb in Volksstücken; unmittelbar kann aus tändelnden, witzigen Wortspielen die Heiterkeit der Komödie und ebenso unmittelbar aus wuchtigen, schweren Versen des Schicksals Tragik uns anwehen. Alsdann dient dem Dichter die Sprache zur Charakteristik. Er schildert außer durch Taten auch durch die Rede. Freilich nicht von sich aus. Er sagt nicht, »mein Held ist ein frischer Naturmensch«, aber er legt ihm unverbrauchte Worte, Redefiguren in den Mund, die nur einem in Wald und Feld Aufgewachsenen zur Verfügung stehen; die Personen eines Dramas würden an Bestimmtheit und Lebendigkeit verlieren, sobald sie alle denselben Stil und die gleichen Bilder gebrauchten. Auch der Monolog dient nicht dazu, die Anschauungen und Gefühle des Dichters auszudrücken. Nur als Mittel direkter Darstellung ist er erlaubt; die »Unnatürlichkeit«, die man ihm so gern vorhält, teilt er mit den Aktschlüssen und zahllosen anderen Notwendigkeiten des Dramas. Was uns (beispielsweise an Schillers Monologen) befremdet, ist wohl weniger der Abstand von der Wirklichkeit als die glatte und logische Form. Dennoch darf diese Stilisierung als kunstgemäßer Ausdruck dafür gelten,

daß in höher stehenden Menschen der einzelne Entschluß mit der ganzen Ausdehnung ihrer seelischen Natur zusammenhangt: die begrifflich entwickelte Mannigfaltigkeit bedeutet eines erfüllten Gemütes Anteilnahme am Augenblick. Nun steht freilich nie eine vereinzelte Persönlichkeit vor uns, sondern jemand, der sich in gewissen Beziehungen befindet. Daher vermag die Sprache diese Beziehungen als Angriffspunkte zu benutzen, um auf ihren Wegen ins Seeleninnerste einzuführen. Zu Grunde liegt folgende Tatsache. Die meisten Menschen verändern sich, je nachdem ihnen ein bestimmter Charakter entgegentritt; sie betrachten sich dann selbst mit den Augen des anderen; was ihnen in der Gesellschaft des einen natürlich scheint, wird gegenüber einem anderen als unerlaubt empfunden. Diese auf mittelbaren Einfluß zurückgehenden Schwankungen oder die unwillkürlichen Aufnahmen fremder Gesichtspunkte spiegeln sich in der Redeweise. Wenn auch der Inhalt derselbe bleibt, so wechseln doch Form und Farbe der Sätze. Somit leiht die Wortkunst des Dramatikers der in Grad und Art der unbewußten Anpassungen sich verratenden Individualität einen Ausdruck, der dem feineren Ohr Bedeutungsvolles sagt. Die Sprache wird schließlich zum Symbol in dem Sinn, daß sich ein Gehalt in einer grundsätzlich unangemessenen Form darstellt, aber gerade dadurch eine eigentümliche Verkörperung gewinnt.

Dem Drama als solchen billigen gemeinhin Ästhetik und vergleichende Literaturgeschichte nur eine begrenzte Anzahl tragender Motive und möglicher Formen zu. Seitdem Gozzi drei Dutzend herrschender Motive aufgedeckt und Goethe gesprächsweise in ähnlichem Sinn sich geäußert hat, scheint die Zählbarkeit dramatischer Grundgedanken zum Glaubenssatz der meisten Theoretiker geworden zu sein. In Wahrheit lassen sie sich unendlich teilen und erweitern; die scheinbare Vollständigkeit einer Typensammlung beruht darin, daß kahle Abstraktionen an die Stelle feiner und vieldeutiger Wirksamkeit treten (vgl. S. 67). Anderseits soll man der Wissenschaft solche Bemühungen nicht verwehren. Nur gegen die endgültige Festlegung auf eine bestimmte, nie überschreitbare Zahl ist im Sinne der Geisteswissenschaften Einspruch zu erheben. Desgleichen wäre es verkehrt, den Formenreichtum des Dramas in einen unbeweglichen Rahmen einzuspannen. Die indische Kunstlehre mit ihrer an Mathematik und Schachspiel geschulten Spitzfindigkeit hat zwei Hauptklassen unterschieden, deren eine acht, deren andere achtzehn Unterarten zählt [5]). Aber wer möchte sich noch zu dieser Einteilung bekennen?

Man erwäge für einen Augenblick, welche geschichtlichen Wandlungen das Drama durchlebt hat. Wir kennen ein indisches Schauspiel, dessen beschauliche und ergebene Menschen für unser Gefühl

der dramatischen Härte entbehren, worin jedoch Tragisches und Komisches so gemischt wird, daß unser den starren Grenzsetzungen abgeneigter Sinn sich dessen freut. Vertrauter ist uns die griechische Tragödie, in ihren Formen durchaus rhetorisch, in ihrem Kern ein Abbild des Kampfes, den die Götterüberlieferung mit der Erkenntnis einer höheren Weltordnung führte. Nach Gustav Freytag soll die Handlung etwa in der Mitte einen Gipfel erreichen, von dem ab sie wieder fällt. Herrscht in der ersten Hälfte das vom Helden getragene Spiel, so leitet in der zweiten Hälfte das Gegenspiel; überwiegt anfangs dieses, so treibt es den Helden bis zur Spitze hinauf und weicht dann dem Spiel. Indessen schon Freytag mußte zugestehen, daß die Sophokleischen Tragödien etwa da beginnen, wo wir den Höhepunkt unserer Stücke ansetzen würden. Meist ist ihr Gegenstand die Wiederherstellung einer bereits gestörten Ordnung; Missetat und Verwirrung liegen vor dem Beginn; die Enthüllung des Unheils und die Rache bilden den eigentlichen Inhalt. Wiederum anders formt Shakespeare, da er an äußeren Umständen die bleibenden, zumal die seelischen Verhältnisse verdeutlichen will: an einem verschenkten Schnupftuch Eifersucht und Mißtrauen, an Wahrsagerei und Frauenmacht geheimen Ehrgeiz. Sein Verfahren der Charakterbildung: die Verwertung widersprechender Züge aus den Quellen, um äußerste Lebendigkeit zu erzielen, sein Sinn für Individualität, seine moralfreie Behandlung des Tragischen bedingen eine neue Form. Vom spanischen Nationaldrama hingegen, das dem einzigen Lope de Vega seine Ausrüstung verdankt, erhält man den Eindruck, daß es zwar reich in der Erfindung und Lösung von Intrigen, aber arm in der Charakteristik ist. Eine verwickelte Fabel lockt den Dichter; die fertigen Gestalten sollen in die aufregendsten Lagen gebracht und die Hörer durch listige Schürzung des Knotens in Spannung versetzt werden. Die Phantasie verfügt nicht über Mittelstimmungen. Der Theaterzettel dieser Degen- und Mantelstücke kann die Figuren als Typen benennen: *galanes, viejos, graciosos.* In Calderons heiligen Aufführungen gibt es Allegorien aller möglichen Dinge und Beziehungen. Was den Spaniern fehlt (und zum Teil auch Schiller, der so gern in die Nebenhandlung sich verliert), das ist die Gabe der Einfachheit. Racine besaß sie. Sein Kunstgeheimnis lag in der Fähigkeit, durch bloße Abstufung am Einfachsten ein Mannigfaltiges zu enthüllen, den Kampf einer Leidenschaft gegen ein Gesetz logisch klarzustellen. Die von ihm gezeichneten Menschen seiner Zeit verfügten über eine Härte, die alle Sentimentalität ausschloß, aber in den gehaltenen Formen des Umgangs und der Mitteilung geschmeidiger erschien; die gesuchte Höflichkeit im Verkehr und die glatte Kälte in den Künsten waren nichts anderes als Gegengewichte gegen

die an sich maßlose Energie des Auffassens und Wollens[6]). Schließlich sei noch Ibsens Ideendrama gestreift. Seine Tendenz liegt in der Forderung, daß die Persönlichkeit sich selbst ergreifen müsse, damit sie sich anderen geben könne; allein in vielen Symbolen kehrt auch das Gefühl wieder und wird zum Eindruckspunkt des Werkes, daß wir solche Höhen wohl im Vorstellen, aber nicht durch den Willen erreichen können. Um diese, an Gesellschaftskritik angeknüpften Hauptmotive rund herauszubringen, hat Ibsen die Anordnung um eine Peripetie herum fallen lassen und eine analystische Technik ausgebildet, die wie eine Rückkehr zu den drei Einheiten aussieht, in Wahrheit aber die breite psychologische Ausgestaltung des letzten Aktes eines nach alter Formel gefügten Dramas bedeutet.

Schon diese flüchtige Umschau läßt erkennen, wie schwer es sein muß, aus der Vielheit widerspruchsvoller Besonderungen grundsätzliche Einsichten herzuleiten. Es ist wohl auch der Dramaturgie nicht so recht geglückt. Schließlich läuft es auf eine Einteilung nach ästhetischen, technischen und stofflichen Gesichtspunkten hinaus. Ästhetisch wichtig ist der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie, worüber wir uns bei Erörterung der Kategorien verständigt haben. Technisch kommt hauptsächlich das Verhältnis der Handlung zu den Charakteren in Betracht. Da beide Bestandteile einander fordern, so handelt es sich nur um die Lage des Schwerpunktes, wenn ein Stück dieser oder jener Gruppe zugeteilt werden soll. Dichter und Beurteiler sind sich nicht immer einig, worauf im Einzelfalle der Hauptton liegt[7]). Meistens, so darf man sagen, versetzt das Charakterdrama die in jedem Schauspiel aufgeworfene Machtfrage in die Seele der Menschen. Damit wird das eigentlich Dramatische keineswegs verlassen. Denn Gustav Freytag hat ganz recht: dramatisch ist nicht die eigentliche Handlung, sondern ihr Werden und ihre Wirkung, die Vorbereitung einer Tat und ihre Folge. Absolute Tat ist unpersönlich und gleichgültig wie absolute Ruhe; der Mord im Augenblick des Geschehens besitzt keinen größeren Kunstwert als ein unbeweglicher Felsblock. Die Aufgabe besteht vielmehr darin, Voraussetzungen für den Weg von der Ruhe zur Tat oder von der Tat zur Ruhe zu schaffen. Weniger kommt es darauf an, ob die Entwicklung an äußeren Ereignissen oder an Seelenvorgängen, an Staatsaktionen oder an intimen Gemütsregungen sich darstellt. Im zweiten Falle ist sogar der Zusammenhang das heißt das stätig sich fortbewegende Bedürfnis und seine Befriedigung leichter zu bewahren. Folglich kann man diesem Zusammenhang mit der Theorie, an die jeder sogleich denkt, nämlich mit der Lehre von den drei Einheiten nicht beikommen, da sie außer Ort und Zeit nur die Fabel berücksichtigt. Die »*Pratique du théâtre*«, die Hédélin Abbé d'Aubignac

1669 veröffentlichte, überlieferte den Kanon der klassischen Tragödie in den Versen:

Nous voulons qu' avec art l'action se ménage,
Qu'en un lieu, en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Gewiß sind Ort- und Zeitwechsel, sobald sie den Zusammenhang stören, verwerflich. Insbesondere verurteilen wir die zeitliche Unterbrechung, da wir zwar Ortsverschiedenheiten schnell überwinden können, jedoch für den Zeitverlauf kein Verkürzungsmittel haben, und da die Entfaltung der Charaktere sprunghaft werden muß. Aber die Festlegung auf einen Tag und einen Schauplatz bedeutet eine gewaltsame, ganz äußerliche Abkehr von jenem Fehler. Und dasselbe gilt von der Forderung einer einzigen fertigen Tat.

Sofern nun endlich die Arten des Dramas von der Stoffwahl abhangen, wäre zunächst das geschichtliche Schauspiel zu nennen. Das tragische Geschick pflegt hier von der »in der Geschichte schwankenden«, vieldeutigen Persönlichkeit bis in den weitesten Umfang sich auszudehnen oder wie der ins Wasser geworfene Stein schließlich in leiseste Wellenbewegungen sich aufzulösen. Das Schicksal rollt mit dialektischer Notwendigkeit ab. Stets handelt es sich um die Männer der Tat, die nach der Volksmeinung die Machtkämpfe der Geschichte entscheiden. Weder die verhältnismäßige Selbständigkeit der Masse noch die Bedeutung der Denker und Künstler tritt in historischen Dramen hervor; wenigstens ist es bisher nur einmal gelungen, die Menge als geschichtlichen Helden erfolgreich zu behandeln, und die stille Arbeit der Forschenden und Bildenden hat sich dieser Darstellung gleichfalls entzogen. Wenn nun die Träger der Geschichtsdramen jene Willensmenschen sind, die wir aus der politischen Geschichte kennen, so fragt sich, durch welche Behandlung sie selbst sowie das Entstehen und Wirken ihrer Taten zum Inhalt eines Kunstwerkes gemacht werden können. Man hat geglaubt, es geschehe dadurch, daß der Dichter sich von der geschichtlichen Wahrheit befreie und an Stelle des Wirklichen das Wahrscheinliche setze. Begreiflich genug, daß man durch diese theoretisch gerechtfertigte Unabhängigkeit gegenüber dem Stoff das Drama zum reinen Kunstwerk machen wollte. Es gibt ja freie Charaktergemälde auf historischer Grundlage wie Schillers »Don Carlos«, die außerordentliche Kunstwerke sind. Weshalb soll auch nicht ein aus der Geschichte bekannter Einzelmensch gewisse Richtungen vorbildlich und typisch verkörpert haben? Hat nicht Shakespeares Cäsar gleichsam seine Persönlichkeit an eine Idee abgetreten, wie noch heute der Priester seinen Namen aufgibt, wenn er Papst wird? Dennoch ist zu sagen: Shakespeares geschichtliche Bilder-

reihen, Schillers Phantasien über Ereignisse der Vergangenheit und das griechische Sagendrama sind eben keine echten geschichtlichen Dramen. Wenn anders ein Drama unserer durch Schulung empfindlich gewordenen Auffassung als historisches Schauspiel erscheinen soll, darf die poetische Freiheit von der Aristotelischen Empfehlung dessen, »was hätte geschehen können«, keinen Gebrauch machen. Ich bestreite entschieden die Richtigkeit des so oft nachgesprochenen Goetheschen Satzes: »Für den Dichter ist keine Person historisch, es beliebt ihm, seine sittliche Welt darzustellen, und er erweist zu diesem Zwecke gewissen Personen aus der Geschichte die Ehre, ihren Namen seinen Geschöpfen zu leihen.« (Hempelsche Ausg. 29, 636.) Unser Respekt vor den Tatsachen ist in solchen Fällen vielmehr so stark, daß wir jede wesentliche Veränderung des überlieferten Stoffes als eine unerlaubte Willkür empfinden. Ist der geschichtliche Stoff in seinen tatsächlichen Grundzügen für den Dramatiker nicht brauchbar, so vermeide er ihn. Schiller in seinem »Wallenstein«, Kleist, Grillparzer, Otto Ludwig und Grabbe haben die Zeitumstände mit einer recht großen Genauigkeit bewahrt und eben dadurch eine Charakterentwicklung veranschaulicht. Die straffe Bindung an die Wirklichkeit ist hier unerläßlich, eine Grenze mehr zu den vielen anderen, die die Kunst sich setzen muß, obgleich sie über alle Grenzen hinausdrängt.

Der vom Dramatiker verarbeitete Stoff kann nun aber ferner oder näher liegen als ein geschichtlicher Tatbestand. Näher liegt das Leben der Gegenwart. Es bildet den Hintergrund der zahllosen Stücke, die gewohnheitsmäßig als »bürgerliche« Schauspiele (Lustspiele, Trauerspiele) bezeichnet werden. Aus der ästhetischen Prinzipienlehre wissen wir, daß sie unmittelbarer und selbstverständlicher wirken, aber gerade deshalb der kräftigsten Durchdringung bedürfen, um nicht dem rohen Naturalismus zu verfallen. Wir begreifen unschwer, daß die Liebe als des Schicksals Stimme in der Verwertung der so äußerlich gewordenen, geregelten, gefühlsarmen modernen Wirklichkeit fast niemals fehlt wie schon im vorbildlichen Lustspiel der Römer; und wir bewundern die Dichter, die den Hörer aus dem kleinlichen Interesse an Einzelheiten des Stoffs durch Vereinfachung herauszuheben vermögen. Am anderen Endpunkt stehen die Sagendramen. In ihnen ist alles weit entrückt und überpersönlich. Aufmerksamkeit und herzliche Anteilnahme erlahmen leicht und werden daher in Richard Wagners Werken durch die stets wechselnde Musik wach erhalten.

Vielleicht darf man noch vom stilisierten Drama als von einer besonderen Form sprechen. Wenn wir an Goethes Tasso oder an den Schlußteil des Euripideischen Herakles denken, so brauchen wir nicht einmal die neuesten Versuche in die Rechnung einzusetzen, die allzu

sehr einem Schattenzuge gleichen. Die Handlung hat geringes Ausmaß und Gewicht; das bloß Fallartige ist überwunden, das Was gänzlich in das Wie aufgegangen; die Personen sind so unbedingte Individuen, daß ihre Beziehungen zurücktreten hinter dem, was in ihnen allein und bei ihrem Ringen mit der Natur sich abspielt. Man wird solchen Dramen nur gerecht, sofern man ihren gewollten Gegensatz zum Freskostil der Bühne billigt.

3. Erzählung und Gedicht.

Wenn wir epische Werke zunächst wieder unter sprachlichen Gesichtspunkten betrachten wollen, so müssen wir uns von der abgestandenen Lehre befreien: sie sollten vorgetragen und gehört werden. In Wahrheit schreibt und liest man sie. Auf die so gestalteten Sprachvorstellungen kommt es an. Weder die Gesichtsbilder noch die starken Sachgefühle bestimmen den ästhetischen Wert des Stils. Sondern diejenigen unter den vielen Schwingungen des Gefühls sind entscheidend, die nur durch das gelesene, also nach persönlicher Art innerlich erklingende Wort ausgelöst werden. Es mögen ganz einfache Worte sein, aber so wie sie dastehen zwingen sie uns Tränen in die Augen; der Inhalt mag ein nichtssagender Ausschnitt aus dem grauen Leben eines gewöhnlichen Menschen sein, aber durch das königliche Recht sprachlicher Meisterschaft wird er geweiht. Wie man von einem Maler nichts Höheres sagen kann als daß er zu malen versteht, so ist das spezifische Lob für den Schriftsteller, daß er zu schreiben weiß. Flaubert, der fast tiefsinnig wurde, weil er in Ermangelung einer besseren Form ein einziges Mal zwei Genetive unmittelbar aufeinander folgen lassen mußte, er würde ein geschüttelt und gerüttelt Maß von Verachtung für die sorglose Gewöhnlichkeit übrig haben, die sich heutzutage in den besten Romanen breit macht. Mindestens sollte die Muttersprache reinlich behandelt werden (was der auf Handwerksausdrücke angewiesene Gelehrte nie erreicht) und jedes Wort sicher sitzen. Der Erzähler hat aber noch schwerere Verpflichtungen. Seine künstlerische Rechtschaffenheit besteht darin, daß er mit unverstellter Stimme redet, von sich aus, in überzeugender Eigenart. Und zugleich muß der Wortkörper mit der in ihm verborgenen Seele eins werden. Das will besagen, daß frohe Ereignisse in jubelnden Tönen, Sorge und Kummer in matten Farben, Zweifel in Wendungen, die stutzig machen, Sicherheit in fest einherschreitenden Sätzen zu übermitteln sind. Das bedeutet, daß in einem Roman aus den goldenen Tagen Griechenlands die Unruhe wohl mit dem bewegten Meer, aber nicht

mit dem überspringenden und eilenden elektrischen Strom verglichen werden darf. Das meint, daß je nach dem Gegenstande die Worte glatt fließen oder sich gegeneinander auftürmen oder tropfenweise sickern sollen. Denn in allen diesen Beziehungen ist der epische Dichter viel ungebundener als der Dramatiker und der Lyriker.

Da die Phantasie des Erzählers nicht mit allgemeinen Begriffen arbeitet, da sie nicht einen Selbstmörder, sondern diesen Werther kennt, da sie auch der Allegorie, nämlich der Veranschaulichung eines abstrakten Verhältnisses durch logisch zureichende Gestalten zaudernd gegenübersteht, so strebt sie freilich nach einer Sinnenfälligkeit. Die äußere Ähnlichkeit zweier Dinge genügt ihr zur Vergleichung, was in der Wissenschaft unzulässig wäre, und zwar meist in der Weise, daß nur ein Teil des Verglichenen die Übereinstimmung herstellt, wobei sie allerdings sehr vorsichtig verfahren muß, um schwülstige und geschmacklose Wendungen zu meiden. Indessen, keine Novelle und kein Roman besteht lediglich aus Bildern und Gleichnissen. Menschen mit der Einbildungskraft eines Malers, wie Ruskin und Fromentin, schreiben viel farbiger, gewissermaßen mit dem Pinsel in der Hand, obgleich sie nicht dichten. In unseren besten Erzählungen hingegen wird vieles eigentlich und begrifflich ausgedrückt. Wir haben Wortwerke erlesenster Qualität, die beinahe ohne jede Metapher auskommen. Der Dichter, der aus dem Herzen der Sprache heraus schreibt, liebt das lebendige Zeitwort und hält dem Stil das unnütze Fett schmückender Beiwörter fern; denn er spricht ebenso bestimmt (nur anders) wie ein militärischer Befehlshaber [8]).

Von den Formen des Epos sind unserer Zeit die vertrautesten und wichtigsten Novelle und Roman. Dichter, die über ihre Kunst nachgedacht haben, belehren uns dahin, daß die Novelle einen einzelnen, übrigens entscheidenden Lebensvorgang darstellen solle, daß sie, um diesen Mittelpunkt angeordnet, eine ausbreitende Entwickelung und wesentliche Veränderung der Charaktere nicht bieten könne. Sie hat vielmehr fertige Menschen zum Inhalt, die in einer gewissen Verkettung der Umstände ihre Natur offenbaren und die Verhältnisse gestalten [9]). Ganz anders der Roman. Wir rechnen ihn zur Gattung der Erzählungen, obgleich Friedrich Schlegel die »Darstellung eines werdenden und wollenden großen Geistes« auch mit Gesang und Wechselrede verquicken wollte. Für ihn kam es nicht auf den objektiven Inhalt an, sondern auf das Ich des Dichters und seine Bekenntnisse; ähnlich äußerte sich Novalis über die Form seines Heinrich von Ofterdingen: »Äußerst simpler Stil, aber höchst kühne, romanzenähnliche, dramatische Anfänge, Übergänge, Folgen — bald Gespräch, dann Rede, dann Erzählung, dann Reflexion, dann Bild und so fort.

Ganz Abdruck des Gemüts, wo Empfindung, Gedanke, Anschauung, Bild, Gespräch und Musik unaufhörlich schnell wechselt und sich in hellen, klaren Massen nebeneinander stellt.« Das führt doch wohl in die losere Form der Märchen hinüber und zu dem fruchtbaren Boden des Wunders hinab. In der Tat meint Novalis: »Das Märchen ist gleichsam der Kanon der Poesie, alles Poetische muß märchenhaft sein; der Dichter betet den Zufall an.« (Schr. III, 165.) Kaum nötig zu sagen, daß jeder Roman, der ein Bild vergangener oder gegenwärtiger Zeit entwirft, abweichenden Bedingungen genügen muß. Hier fordern wir Achtung vor den Tatsachen. Hier genießen wir auch eine unpersönliche, gewissermaßen kommunistische, an die Dichtkunst der Naturvölker erinnernde Darstellungsweise, wie sie Walter Scott zur Verfügung hatte. Außerdem sind episches und geschichtliches Schaffen — von Urzeiten an — darin verwandt, daß sie sich gleichmäßig zur Willensbestimmung eignen. Keine andere Wissenschaft und keine andere Kunst beeinflussen unsere Lebenshaltung so unwillkürlich und so sicher, sind so persönlich mit uns verbunden. Dies tätige, menschliche Moment gibt großen Geschichtswerken und großen Dichtungen den hinreißenden Zug; so betrachtet, sind Historie und Poesie stark durch ihre Tendenz. Jeder Geschichtschreiber muß nach menschlichen und sittlichen Richtpunkten die erklärten Tatsachen würdigen, muß Licht und Schatten verteilen, muß auf den Willen des Lesers wirken, der ja auch aufs engste mit dem Verstehen zusammenhangt. Parteinahme ist unvermeidlich, sie spielt ebensogut in die Darstellung der gegenwärtigen Wirtschaftsbewegungen hinein wie in die Schilderung altgriechischer Zustände, über die wir objektiv zu urteilen wähnen. Ranke glaubte sich erfüllt von strenger Sachlichkeit und schrieb eine protestantische Geschichte der Päpste, Mommsen machte — nach einem bekannten Wort — Cäsar zu dem demokratischen Kaiser von Deutschland (der nie kommen wird), Treitschke verwendete geradezu die Vaterlandsliebe als Erklärungsprinzip. Treitschkes sittlich-nationale und rhetorische Behandlung der geschichtlichen Wirklichkeit erscheint mir immer als eine glänzende Probe dafür, daß wissenschaftlicher Standpunkt und Wertmaßstab zusammenfallen müssen, wenn die Geschichte ihre soziale Wirksamkeit voll entfalten will. Und bedarf es noch des Hinweises auf Schiller, um klarzumachen, daß es sich mit der Dichtkunst nicht anders verhält?

Der Roman eignet sich am vorzüglichsten dafür, ein Mitgänger im Getriebe des Lebens zu werden. Denn gegenwärtig hat er sich zu einer Form entwickelt, in die jede beliebige Erfahrung aufgenommen werden kann. Ihr auszeichnendes Merkmal ist, daß so viel in sie hineingeht, daß sie ein so bequemes Vehikel der Mitteilung und An-

eignung aller möglichen Interessen bildet. In den meisten Fällen wird die Form des Romans nicht aus den Forderungen des inneren Erlebens heraus, sondern mit Willkür gewählt; der Inhalt bekundet wohl den Scharfsinn und die geistige Bedeutung des Verfassers, selten jedoch seine Gestaltungskraft. Die Romane gleichen Sammelbecken, in denen alles Platz findet: Seelenvorgänge und Schlachten, Metaphysik und Reiseabenteuer; sie sind Auskunftstätten für Tagesfragen und Ewigkeitsprobleme. Falsche Angaben kulturgeschichtlicher Art, bedenkliche moralische Urteile in einem Roman fordern die Kritik ebenso heraus, als stünden sie in Lehrbüchern der Geschichte und der Ethik. Auch die Schriftsteller, die den lehrhaften oder anekdotischen Stoff psychognostisch vertiefen wollen, erreichen streckenweise ihr Ziel nur dadurch, daß sie Kräfte zergliedern, anstatt sie durch ihre Wirkung sichtbar zu machen, und daß sie, namentlich im Ichroman, Reflexionen an Stelle von Ereignissen und Gestalten bieten. Das alles begreifen und rechtfertigen wir ohne weiteres, indem wir den Unterschied des Kunstwerkes vom bloß ästhetischen Gebilde uns in die Erinnerung rufen. Bedenklicher ist bereits der Thesenroman, selbst der unseres ehrenfesten Volksschulmeisters Gustav Freytag, noch angreifbarer der ausgesprochen didaktische Roman, dieser Bastard von Wissenschaft und Moral. Aber über alles erlaubte Maß schwillt der Beisatz an in dem »naturalistischen« Roman. Schriftsteller dieser Richtung behandeln selbst die Liebe dergestalt, daß sie — als Vorbereitung einer späteren Theorie — eine fleißige und gründliche Kasuistik aller Formen zusammenstellen. Sie sind wissenschaftlich durch ihr Ziel: die Wahrheit; durch ihre Methode: Anhäufung von Zeugnissen, logische Seelenanalyse, Ausschaltung der eigenen Persönlichkeit; und endlich durch ihre Form: Genauigkeit der Beschreibung und Vorliebe für abstrakte sowie technische Ausdrücke. Ich erinnere an Balzac, den Doctor socialis, dem immer die Macht des Geldes und des Willens und die daraus stammenden Kämpfe vor Augen stehen, an Zola, den *poète malgré lui,* der nur durch sein Temperament von der nüchternen Durchführung lehrhafter Absichten abgelenkt wird, namentlich aber an das, was Edmond de Goncourt in der Vorrede zu »*La fille Elisa*« (1878) bekennt: »... *il m'a été impossible parfois de ne pas parler comme un médecin, comme un savant, comme un historien*«, oder was er schon 13 Jahre früher mit seinem Bruder an den Anfang von »Germinie Lacerteux« gesetzt hatte: »*Aujourd'hui que le roman s'élargit et grandit, qu'il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire et de l'enquête sociale, qu'il devient par l'analyse et la recherche psychologique l'histoire morale contemporaine, aujourd'hui que le roman s'est imposé les études et les devoirs de la*

science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises.« Mit diesen Worten dekretierte Paris ein Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft, wie Rom ein Verhältnis zwischen Kunst und kirchlichem Dogma festgelegt hat. In beiden Fällen soll etwas Außerästhetisches das Maßgebende sein: dort die Denk- und Lebenswahrheit, hier die Heilswahrheit.

Welchen Eigenschaften verdankt der russische Roman seinen europäischen Erfolg? Der tiefen Gläubigkeit, verbündet mit kommunistischer Gesellschaftslehre. Dostojewski faßt das Christentum als eine persönliche Entscheidung, die instinktmäßig erfolgen soll, und er glaubt an eine weltgeschichtliche Sendung der Russen deshalb, weil sie freiwillig Schuld zu bekennen und Schuld zu verzeihen vermögen. Die Wucht der Dostojewskischen Romane liegt in dieser ursprünglichen Moral. Der Dichter hat sich zwar gegen grobe Tendenz ausgesprochen, aber doch als sein Ziel angegeben »das Verkünden des wahren Christus auf dem Umwege der Kunst«. So entströmt auch der Seele Tolstois die Wahrheit des Evangeliums und der Brüderlichkeit; ohne diesen Inhalt würde sein ganzes Schreiben ihm zwecklos und verwerflich erscheinen. Selbst mit unseren deutschen Romanschriftstellern verhält es sich ähnlich. Die meisten wollen ihre Kunst erzieherischen Zwecken dienstbar machen. Sie wollen Leiter der Jugend oder Beichtväter ohne Talar sein. Alles Einzelne und Farbige des Lebens, aller Glanz und Reiz der Sprache sinkt zum Werte eines Mittels hinab. Es bleibt bei dem, was Schiller über Wilhelm Meister sagte: »Die Form des Meisters wie überhaupt jede Romanform ist schlechterdings nicht poetisch. Sie liegt ganz nur im Gebiete des Verstandes, steht unter allen seinen Forderungen und partizipiert auch an allen seinen Grenzen.« (Brief an Goethe vom 20. Oktober 1797.) Vielleicht kann der Gedanke richtiger so gewendet werden: der Romanschreiber ist deshalb ein »Halbbruder des Dichters« — wiederum ein Wort Schillers —, weil er mit Notwendigkeit in die Gefahr getrieben wird, daß die (unentbehrlichen) außerästhetischen Bestandteile die anderen überwuchern.

Indem wir uns jetzt der allgemeinsten Kennzeichen des Gedichts versichern wollen, treffen wir auf eine Übereinstimmung mit dem, was wir von der Wirksamkeit der Erzählung wissen. Auch Gedichte nämlich werden im Durchschnitt so genossen, daß zuerst ihr Inhalt aufgenommen wird (vgl. S. 157). Mit dieser Tatsache ist die Theorie nicht einverstanden. Theodor Storm sagt in der für die Technik des Liedes bedeutsamen Vorrede zum »Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius«: »Wie ich in der Musik hören und empfinden, in den bildenden Künsten schauen und empfinden will, so will ich in der

Poesie womöglich alles drei zugleich. Von einem Kunstwerk will ich wie vom Leben unmittelbar und nicht erst durch die Vermittelung des Denkens berührt werden; am vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine rein sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht.« Vom Standpunkt der Soll-Ästhetik aus vortrefflich gesprochen, im Sinne der Ist-Ästhetik unrichtig. Unsere Beziehung zur Sprache ist so inhaltlicher Art, daß ein unbefangenes Verhältnis zu Gedichten als erstes Gegenglied die Meinung des Werkes vor sich sieht. Erst an zweiter Stelle kommt den Lesern mit nicht besonders geschärftem Kunstgefühl das sinnlich-musikalische Moment zum Bewußtsein. Nun aber haben die Melodie des einzelnen Gedichts, einer Arie vergleichbar, und die unendliche Melodie, die in der großen lyrischen Form von Gedicht zu Gedicht sich fortspinnt, eine Beschaffenheit, die ausschließlich der Sprache gelingt. Es gibt hier Harmonien und Disharmonien, entsprungen aus den Klangmöglichkeiten des Wortes, Färbungen, gebunden an die Wahl der Selbst- und Mitlauter, und insbesondere diejenigen rhythmischen und metrischen Formen, die mit der Sprache verwachsen sind.

Der Wortklang und sein Gefühlswert kann zwiefach verstanden werden. Einige Dichter sind ängstlich darauf bedacht, daß die von ihnen kunstvoll gefügten Worte in keiner Nuance von der ihnen sonst zukommenden Bedeutung abweichen. »Meer« soll nicht wirken wie »Amphitrite«, sonst hätte eben der Dichter bereits »Amphitrite« gesagt. Andere dagegen wollen das Wort aus seiner gemeinen Lage befreien und in eine leuchtende Sphäre hinaufheben, sie möchten die Worte wie verschlafene Kinder aufrütteln. »Kuß« darf nicht klingen wie »Schmatz«, sondern muß alle Zartheit und Innigkeit atmen, die der keuschen Berührung jungfräulicher Lippen eignet. Soll in der Tat die lyrische Sprache jeden Erdenrest abstreifen?[10] Ich meine: da mit beiden Verfahrungsweisen Kunstwerke geschaffen worden sind, so steht es uns nicht an, die eine zu preisen und die andere in den Abgrund zu stürzen. Wir haben von den Möglichkeiten Kenntnis zu nehmen. — Für die Klangfärbungen gebe ich als Probe einige Zeilen aus Verlaines Herbstlied:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne

Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

Die Tonmalerei dieser Verse wirkt umso auffallender, als der Sinn ihnen geopfert ist; denn auch der Dichter dürfte keine bestimmte Vorstellung mit den »Geigen des Herbstes« verbunden haben. Die Worte besitzen, abgesehen von ihrer Bedeutung, Schönheit und Eigenwert,

und zwar als Klangeinheiten, innerhalb deren zumeist die Selbstlauter den Gefühlston bestimmen. Diese ihnen zukommende Klangbeschaffenheit setzt sich auch im Reime durch. Indessen, der Reim ist nicht nur zufälliger Gleichklang, sondern er erfüllt die Aufgabe, für das Ohr die Verszeilen voneinander zu trennen; er unterstützt das Metrum etwa so wie die Farbe die Proportionen eines räumlichen Kunstwerks hervorzuheben vermag. Er arbeitet gleichsam als ein Stanzapparat, der dem Metallstück in regelmäßigen Zeitabständen ein Gepräge aufdrückt. Da der Reim den Versen größere Festigkeit gibt und da er aus der Substanz der Sprache seine Nahrung zieht, so begreift man, daß er unverwüstlich ist. Aber zur Poesie gehört mit unbedingter Notwendigkeit nicht der Reim, selbst nicht der Vers, vielmehr lediglich der Rhythmus.

Auf dem vorgeschobensten Posten unserer gegenwärtigen deutschen Lyrik verlangt man nach einem Rhythmus, der sich nie durch ein vorgefaßtes Schema behindern läßt. Im Gegensatz hierzu erklären andere Künstler den freien Rhythmus für einen Widerspruch in sich selber: ein Dichter, der sich durch die Formen gefesselt fühlt, der sich nicht in den strengsten Maßen vollkommen frei bewegen kann, besitzt eben noch nicht die Meisterschaft. Die Formen sind willig, aber auch heilig[11]). In dem Bewußtsein, daß gerade der Kraftvollste den Zwang strenger Formen aufsucht, haben die *Parnassiens* ihre Schulforderungen erhoben: sie verzichteten auf die Beweglichkeit der Cäsur und bedienten sich des klassischen Alexandriners, ja sie erschwerten den Reim durch die Bedingung, daß auch der die Reimsilbe einleitende Konsonant in beiden Worten derselbe sein müsse. Zwei Bedenken hiergegen lassen sich schon innerhalb der allgemeinen Kunstwissenschaft deutlich machen. Wenn ein Dichter von irgendwelchen Vorstellungen ausgeht, die ihm den Kern des künftigen Liedes bedeuten, so werden inhaltliche Assoziationen und Worte ihm in sehr verschiedenem Maße zuströmen, je nach der Dehnbarkeit der ihm vorschwebenden Form. Dieser Zwang, im Walzertakt des Hexameters oder in der Wortbeschränkung des Stabreims zu sprechen, ist notwendig und wohltätig. Dennoch gibt es eine Grenze seines Nutzens, selbst für den größten sprachlichen Reichtum und für die gewandteste Handhabung der Verse. Wir können zwar nicht mit dem Finger auf die Grenzlinie zeigen, müssen aber grundsätzlich ihr Dasein anerkennen. Der andere Zweifel entspringt aus der schon oft getadelten Verwechselung von Form mit Schema. Sie wird durch die Theorie der *Parnassiens* und der ihnen folgenden Dichter genährt. Einen Gegenbeweis (um diesen scharfen Ausdruck zu gebrauchen) liefern die freien Rhythmen. Obwohl sie der strophischen Gliederung entbehren, den

bestimmten Wechsel von Hebung und Senkung und einen *numerus clausus* der Betonungen verschmähen, haben sie doch die äußerste rhythmische Sicherheit. Namentlich aber droht von der Überschätzung des Schemas die Gefahr, daß die Kunstübung in überlieferten Richtungen festgehalten und die Wissenschaft zu Mißverständnissen getrieben wird. So ist es beispielsweise ein Irrtum der alten Formenlehre, von Versfüßen zu sprechen. Der Versfuß ist ein in den Aufbauversuchen angewandter Hilfsbegriff, der bei einem mit den gegebenen großen Einheiten beginnenden und dann zurückschreitenden Verfahren entbehrt werden kann. In der Regel nämlich endet die gehörte Wirklichkeit bei den Wortfüßen d. h. wir hören bei den Worten »o stille, sanfte, silberhelle Tage . . .« keineswegs Jamben, sondern Trochäen, deren erstem ein Auftakt vorausgeht. Wird diese natürliche Wortreihe dem Schema zuliebe jambisch umgedeutet, so entstehen Schwierigkeiten für Praxis und Theorie (s. S. 153).

Lassen wir es bei diesen Andeutungen bewenden. Noch harrt die Frage der Antwort, wie es mit dem Inhalt der Lyrik steht. Nicht zum besten. In der älteren Lyrik herrschen neben den gleich bleibenden Ausdrucksformen auch unverändert wiederkehrende Sachvorstellungen; das Versgeklimper und Reimgeschwätz der Epigonen ist deshalb so unerträglich, weil sie keinen neuen Inhalt einzusetzen haben. Selbst fortgeschrittenen Ästhetikern galt es bis vor kurzem als ein Verrat an echter Lyrik, wenn ein Dichter etwas anderes als Liebe und Natur besingen wollte. Dann wäre allerdings Lyrik die Kunst jener jugendlichen Geschöpfe, die nur in einem Punkte reif sind, die in der Brunstzeit von Männchen und Weibchen den Sinn der Welt erblicken. Des weiteren erwartete man von dieser Dichtungsart, daß sie dem ungebrochenen Fühlen unmittelbar zur Äußerung verhelfe. Der Dichter sage in fast zeitloser Augenblicklichkeit, daß und weshalb er traurig oder fröhlich sei; je lebhafter das Gefühl, desto besser sei das Gedicht. Endlich hat man gefordert, jedes echte Gedicht müsse gesungen werden können, gleich als ob es vor der Ergänzung durch Musik unvollständig wäre.

Von diesen drei Leitsätzen der älteren Poetik ist der erste schon dadurch über den Haufen geworfen worden, daß die lyrischen Dichter gegenwärtig ihr Stoffgebiet sehr ausgiebig erweitern und dennoch in den Grenzen ihrer Kunst bleiben. Da es zu allen Zeiten so gewesen ist, da jene Freiheitsdichter, die in der Sprache entfesselter Sklaven redeten, und jene Lebensdichter, die alle Gebiete des wirklichen Lebens in das Lied hineinbezogen, sich stets als echte Lyriker gefühlt haben, so wird man mit lehrhafter Abgrenzung nicht weiter kommen. Sofern etwas ein gutes Kunstwerk ist und in den Formen des Gedichtes

sich darstellt, müssen wir es als Lyrik anerkennen. Jede stoffliche Einschränkung wäre eine Sünde gegen den Geist der Kunstwissenschaft. Gerade aus diesem allgemeinen Grunde werden aber Gedichte abgelehnt werden müssen, in denen das Persönliche schrankenlos herrscht und die ursprüngliche Leidenschaft des Gefühls den Lebensnerv bildet. Es gibt keine Kunstart, in der elementares Fühlen ausreichen könnte. Wird die Intensität der Gefühle so groß, daß die Bildgrenze der Kunst überschritten wird, so sind diese Gefühle auch lyrisch nicht mehr zusammenzuhalten. Starke Bewegungen sind immer kunstfremd. Sie mögen durch die Individualität des sich in ihnen Bekennenden und von ihnen Befreienden interessieren; indessen darüber hinaus ist zu verlangen Formung des ausströmenden Gefühls, selbst auf die Gefahr hin, daß solche Leistungen kalt gescholten werden gegenüber jenen Gedichten, in denen der Naturstoß der Leidenschaft vorwärtsdrängt. Die stammelnde und wild sich gebärdende Bekenntnislyrik erinnert an die weinenden und schreienden Kinder. Erst wenn ihre schwächliche Heftigkeit überwunden ist, beginnt die Kunstlyrik. Damit soll natürlich die persönliche Anteilnahme des Dichters nicht geleugnet werden. Schon Goethes Ausspruch, jedes gute Gedicht sei eine Gelegenheitsdichtung, hebt dies persönliche Moment in der Entstehung hervor. Aber das gilt von der Lyrik in keinem andern Sinne als von den übrigen Künsten. — Was schließlich das Verhältnis des Gedichtes zur Musik betrifft, so haben wir uns damit ja schon beschäftigt (s. S. 139 u. 326). Das Gedicht als solches soll wie Gesang klingen und die ganze unbestimmte Rührung und Erregung, die Musik wecken kann, auch schon durch sich gewähren. Tritt die Vertonung hinzu, so ist und bleibt die Hauptsache, daß ein musikalisches Kunstwerk entsteht. Denn Musik ist die zudringlichste Kunst und behält sogar in der Unterordnung ihre nie auszurottende Selbständigkeit. —

Die Wahrheit tritt manchmal an Orten hervor, wo man sie nicht vermutet. Wer würde in John Stuart Mills Schriften die Wahrheit über die Lyrik suchen? Dennoch liest man bei diesem englischen Utilitarier, daß reine Lyrik den Gipfel der Poesie erreiche und der Geschichtenerzähler gar nicht zu den Poeten gerechnet werden dürfe. Wir schließen unsere Betrachtung mit den Worten Mills: »Wenn anders meine oben entwickelte Ansicht richtig ist, so ist die lyrische Poesie, ebenso wie sie die erste Art von Poesie war, auch in einem höheren und eigentümlicheren Grade Poesie als irgend eine andere Art; sie ist die Poesie, welche einem von Natur poetischen Temperament am meisten entspricht, und kann von einem Geist, dem die Natur diese Gabe versagt hat, am wenigsten mit Erfolg nachgeahmt werden« [12]).

Anmerkungen.

[1]) Gottfried Kellers Ges. Werke IV. (Berlin 1902.) Die Leute von Seldwyla I, 28. Aufl., S. 105 f.

[2]) Eine vergleichbare Verknüpfung liegt schon in der Gehörswahrnehmung des Wortes »rot«. Denn zumeist sind in ihr ein akustischer und ein kinästhetischer Vorgang miteinander verflochten. Diese Vorgänge sind sich keineswegs derart ähnlich wie ein Gegenstand und sein Spiegelbild oder ein Ton und seine Oktave, aber allerdings gehören auch sie zusammen.

[3]) Die Überlieferung nennt eine Schilderung direkt, wenn kennzeichnende Merkmale angegeben werden, indirekt, wenn sie den Gegenstand mit bereits bekannten anderen Dingen vergleicht und durch diese Rückführung auf Gewohntes die Aneignung des Neuen erleichtert. Die im Text gegebene Unterscheidung ist indessen für unsere Zwecke wichtiger.

[4]) Enger gehört die Hyperbel zum Sinnfälligen. Denn Verstärkung und Erweiterung von Vorstellungen erfahren wir oft genug, fast allnächtlich im Traum und alltäglich beim willkürlichen Erinnern. Mit »Übertreibung« oder gar mit »Täuschung« läßt sich die Hyperbel nur dann erklären, wenn man den wissenschaftlich gereinigten Wirklichkeitsbesitz des normalen Denkmenschen als Wahrheitsbestand ansetzt. Das natürliche Vorstellen ist nicht genau, sondern einer Neigung zum Anwachsen ebenso preisgegeben wie einer Neigung zum Abblassen.

[5]) Näheres in J. L. Kleins Geschichte des Dramas, 1865—76, III, 55. Zum folgenden vgl. Prölß, Geschichte des neueren Dramas, 1880 und Ebert, Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie, 1856.

[6]) Vgl. meine Geschichte der neueren deutschen Psychologie, 1902, I, 137.

[7]) In dem Aufsatz »Bei Gerhart Hauptmann; von einem Freunde« (Deutsche Revue, März 1895) habe ich auf solche Zweifel hingedeutet. Übrigens ist eine Bemerkung noch heute von Interesse; Hauptmann berichtete damals, daß eine Persönlichkeit ihm mit der Art ihrer Sprache am treuesten in der Erinnerung haften bleibt: er wisse, mit welchem kennzeichnenden Tonfall — und hiernach auch mit welchen Worten — sie ihre Freude und Trauer, ihre Zustimmung oder Mißbilligung ausdrücken würde. Der so beschaffene Gedächtnisstoff wirkt auf die Erfindung und Kennzeichnung der dramatischen Figuren.

[8]) Vgl. Jakob Wassermann, Die Kunst der Erzählung, 1904.

[9]) Näheres in Spielhagens Beiträgen zur Theorie und Technik des Romans, 1883, S. 245.

[10]) Es ist zu beachten, daß mit der Trennung der poetischen Sprache von der des Alltags nicht eine Rückkehr zur ursprünglichen Bedeutung der Wörter stattzufinden braucht. Die unmittelbare, in lyrischen Gesang ausströmende Erregung einer Horde kennt zwar die Metapher, vermeidet aber sonst jeden Umweg des Ausdrucks; im Verhältnis hierzu ist persönliche Lyrik immer künstlich.

[11]) Die eine Richtung wird von Arno Holz in seinem Buche Revolution der Lyrik (1899), die andere Richtung von den Gründern und Mitarbeitern der »Blätter für die Kunst« (seit 1892) vertreten.

[12]) John Stuart Mills Gesammelte Werke. Autorisierte Übersetzung unter Redaktion von Theodor Gomperz, 1874, Bd. IX, S. 197—222. (»Gedanken über Poesie und ihre verschiedenen Arten.«)

V. Raumkunst und Bildkunst.

---

1. Mittel und Arten der Raumkunst.

Wenn wir von bildender Kunst hören, so denken wir unwillkürlich an ein farbiges Gemälde, das eingerahmt an der Wand hängt, und an eine Bildsäule, die von allen Seiten sichtbar auf einem Sockel dasteht. Doch schon in dieser Beschränkung mißfällt uns das Wort »bildende Kunst«, da es ja schließlich die Aufgabe aller Künste ist zu bilden. Und bei weiterer Überlegung bemerken wir, daß irgendwie auch das Kunstgewerbe dazu gehört, daß Illustrationen und Zeichnungen zu nennen wären, daß die von der Hand geformten und vom Auge zu genießenden Gebilde oft nur Schmuckflächen auszufüllen haben, daß die Menge der Reliefdarstellungen wohl größer ist als die Anzahl von Werken der Rundplastik.

Gibt es ein alle Arten umfassendes gemeinsames Merkmal? Nach Adolf Hildebrand [1]) handelt es sich in der bildenden Kunst um Darstellung der körperlichen Welt. Körper erhalten erst aus einer gewissen Entfernung den Charakter der Einheit und zwar dadurch, daß das Fernbild zugleich Flächenbild ist; die Tiefenverhältnisse werden auf Grund von Kenntnissen erschlossen, die wir bei nahen Gegenständen durch Augenbewegungen und Akkommodation gewonnen haben. Bei der Wahrnehmung aus der Nähe, so würde ich sagen, tritt das Nacheinander des Sehvorganges zu lebhaft ins Bewußtsein, als daß die über der Zeit erhabene einheitliche Auffassung des Entfernten zu stande kommen könnte. Je weiter man die Raumkünste von den Zeitkünsten abrückt, desto energischer muß man auf dem Gesetz des Fernbildes bestehen. Denn nur beim Fernbild gibt es die anscheinend zeitfreie Auffassung in *einem* Augenblick. Demnach wären Zeichner und Maler gegenüber den Bildhauern begünstigt, da sie auf der Fläche arbeiten und nur der Natur des Fernbildes, das selbst flächenhaft ist, zu folgen brauchen. Die gleiche Ergänzungsarbeit, die wir beim Anschauen entfernter Gegenstände vornehmen, leihen wir auch dem flächenhaften Bild. Durch gewisse Kunstmittel vermag nun der Maler sein Flächenbild ebenso zu gestalten, wie die Natur das Fernbild aus-

stattet, so daß die Vorstellung der räumlichen Form mit Sicherheit entsteht. Das Bild wird nach dieser Auffassung zu einem Gesamtorganismus von Raum und Form. Es hat nicht die Aufgabe, einen Vorgang zu erzählen, sondern eine räumlich-anschauliche Notwendigkeit der Erscheinung zu schaffen. Diese künstlerische Metamorphose der Gegenstandsvorstellung soll auch bei der Plastik auftreten: die Figur soll als Fernbild wirken, ist sie ja nach demselben Gesetz des künstlerischen Sehens geschaffen worden.

Es ist geradezu behauptet worden, daß Malerei und Plastik gleichmäßig darauf bedacht seien, die Tiefe anschaulich zu machen. Aber die Kunst der Malerei hat bestanden, lange bevor die Darstellungsmittel der Verkürzung und Perspektive gefunden waren; Kinder und Naturmenschen, noch unfähig, Tiefe auf einer Fläche vorzutäuschen, verlangen nach Malerei und freuen sich daran. Die dritte Dimension tritt erst in der Entwickelung dieser Kunst hinzu, freilich mit derselben Notwendigkeit, mit der die Muskelbewegung der Sehfähigkeit des Auges sich anschließt. Auch wir können noch Bilder genießen, bei denen die Ebenheit völlig gewahrt wird; und von ihnen unterscheidet jedermann sofort die plastische Kunst, die voll bestimmte Körper schafft.

Die Gelegenheit zur künstlerischen Flächenbehandlung mit und ohne Farbe ist gar nicht selten. Man denke an die Schutzmarken der Fabrikerzeugnisse, die Buchdrucker- und Verlegerzeichen, die Exlibris und die Monogramme. Da werden aus Buchstaben Naturformen oder umgekehrt, Schrift und Wirklichkeit führen zusammen ein Tänzchen auf, selbst leere Stellen des Papiers werden geschickt in die fast abstrakten Gebilde einbezogen. Der Künstler zielt nicht auf Bildwirkung und gewiß nicht auf Körperlichkeit; das Ganze bleibt eine Fläche und nimmt nur so viel Tiefe — meist durch Schattengebung — auf, wie zur Verdeutlichung der Teile nötig scheint. Die Mitteilungskraft der Linie, die uns schon früher (s. S. 281) entgegentrat, steigert sich in den Bilderrätseln aufs äußerste. Die Heraldik kennt das Wort »redende Wappen« und meint damit Wappenschilder, die den Träger gleichsam mit Namen bezeichnen z. B. eine Henne auf einem Berge zeigen und so das Geschlecht der »Henneberg« im Bilde festhalten. Solche *armes parlantes* sind keine Gemälde und können trotzdem Kunstwert haben. Überhaupt bleibt die Linienkunst auch in der Gegenwart mit der Schrift verwandt, ihrem Ursprung getreu. Auf japanischen Blättern findet man Schriftzeichen teils als malerische Beihilfe teils als Grundlage einer Ornamentik, außerdem beobachtet man, daß die so häufig gesehene und geübte Bewegungslinie der Kalligraphie den Linienschwung der Zeichnung im ganzen beeinflußt; die

flüchtig gerundeten Formen, mit dem Pinsel auf Papier gesetzt oder mit dem Griffel ins Palmenblatt geritzt, sind der Hand vertraut geworden. In unserer Schrift herrschen andere Gesetze. Und was wichtiger ist: während das Zeichnen immer neue Pflichten auferlegt und immer neue Reize gewinnt, begnügt sich der Schreibende mit dem praktischen Ziel der Lesbarkeit (und erreicht auch dies nicht immer). Dennoch kann die Handschrift von einer künstlerischen Vollendung sein, der gegenüber jede Druckschrift einen gleichgültigen Eindruck hervorruft, und dies nicht etwa weil sie den Handwerksregeln der Schönschreibekunst folgt, sondern weil sie ohne mechanische Glätte und Genauigkeit den Anforderungen persönlicher Bestimmtheit, Zweckmäßigkeit, Einheitlichkeit genügt [2]). Wenn Künstler in Glasfenster oder Gitter oder Zeichnungen Worte einzufügen haben, so begnügen sie sich selten mit den Buchstaben des Setzerkastens; sie verändern die Formen jeweilig nach der Umgebung. Dürer hat in seiner »Geometrie« Anweisung zum Entwerfen zweier Alphabete gegeben, und neuerdings sind tüchtige Kräfte dabei, unsere Drucktypen zu veredeln und zu bereichern.

Aus allen solchen Tatsachen ersieht man sofort, daß eine vielseitige Kunsttätigkeit besteht, die mit der Wiedergabe der dritten Raumausmessung gar nichts zu schaffen hat. Indem wir ihrer einfachsten Form theoretischen Ausdruck leihen, sprechen wir von abstrakter Linien- und Flächenkunst. Inhaltlich deckt sie sich der Hauptsache nach mit Ornamentik und Dekoration, die in der Entwickelung der Kunst die Anfänge beherrschen und alle späteren Phasen in bescheidener Nebenstellung begleiten. Formal handelt es sich um ein Linienspiel, das in keinem Sinn ein Bild der Wirklichkeit sein soll, vielmehr mit der ästhetischen Wohlgefälligkeit der Begrenzungen und Gliederungen einerseits, mit Anpassung an lehrhafte und praktische Zwecke anderseits sich begnügt. (Vgl. S. 121 ff., 174 ff., 283 ff.) Als Mittel kommen vornehmlich in Betracht Bleistift und Feder, Grabstichel und kalte Nadel, Ätzplatte und Holzstock.

Linien haben ihre besondere Sprache und Mundarten. Wie in der Musik die Klänge, so können sie sich zu abgeschlossenen Formen vereinigen oder der unendlichen Melodie vergleichbar rastlos ineinander übergehen, so daß sie grundsätzlich kein Ende zu finden brauchen. Ein entwickeltes Formengefühl findet auch in solchen Bildungen das bestimmte Gesetz, das ein stumpferes Auge nur in der deutlichen Abgeschlossenheit erkennt. Die freien Rhythmen der Linienführung haben sich, entsprechend dem Verlauf der Musik- und Literaturgeschichte, erst in der neueren Zeit bewußt entfaltet; ihre Formenlehre ist noch nicht geschrieben. Gebundene und freie lineare Ver-

knüpfungen unterliegen den Gesetzen der Einheit, der Strahlung und der Wiederholung, während der mechanische Ausgleich von groß und klein, rechts und links, oben und unten sich auf die festeren, der Symmetrie zustrebenden Gefüge beschränkt. Im Grunde bedeuten Strahlung und Wiederholung gleichfalls eine Vereinheitlichung. Jene läßt von einem Mittelpunkt oder einem Stamme Verzweigungen ausgehen, diese setzt Gleiches nebeneinander und zwar ohne Scheu, da sie keine Wirklichkeiten als Bestandteile enthält; denn Wirklichkeiten widerstreben der Wiederholung und umso entschiedener, je inhaltsvoller sie sind. Das Hauptverfahren indessen, die Einheit herzustellen, ist das der Hilfsumrahmungen. Wenn ein Muster in eine einfache geometrische Figur eingezeichnet wird, die man nachher natürlich tilgen kann, so wird ihm ein sicherer Zusammenhalt gegeben. Fast möchte ich diese Geschlossenheit mit derjenigen einer Bildsäule vergleichen, die aus dem Marmorblock ausgehauen wird. — Gerade Linien innerhalb geschlossener oder aufgelöster Muster haben zumeist tektonischen Wert. Als Senkrechte tragen sie (metaphorisch gesprochen) oder stehen sie fest, als Wagerechte verbinden oder trennen sie; die Wirksamkeit der Wagerechten ist geringer und pflegt daher durch Wiederholung, Verdickung und betonte Einbeziehung in das Ganze verstärkt zu werden. An durchgehende Horizontallinien knüpft sich nicht nur der Gefühlston der Breite, sondern auch derjenige des Lastens, der Ruhe, ja sogar der Traurigkeit. Kurven wecken leicht die Assoziation einer Bewegung, weil wir unzählige Male gesehen haben, daß die langsam herabfallende Hand oder der geworfene Ball Kurven beschreiben.

Das Wesen dekorativer Flächenfüllung kann erhalten bleiben, auch wenn die Farbe hinzutritt. Ob eine Tapete farblos oder farbig ist — die Wand muß fester Abschluß sein und erlaubt keine Tiefenbilder an ihrer Oberfläche. Die Teppichzeichnung verlor an Kraft und Eigenart, als man zu Beginn des 16. Jahrhunderts perspektivische Effekte einführte. Ich habe einmal ein Meisterstück der Gobelintechnik gesehen (*Héliodore, chassé du temple,* 1682), das vier Säulenreihen in vier Ebenen hintereinander zeigte: diese Nachahmung des Tafelbildes verdarb alles. Außer Tapeten und Teppichen wären die Schrift- und Bildplakate zu nennen, die mit einer weithin wirkenden Farbenanordnung die Augen fesseln wollen.

Die meisten Werke der Nutzkunst gestalten allerdings den Raum nach seinen drei Dimensionen. Da sie hierin mit den Bauwerken übereinstimmen, so wollen wir zuerst lieber die ihnen eigentümlichen oder wenigstens am schärfsten an ihnen hervortretenden Prinzipien kennen lernen. Also sprechen wir von der Rücksicht auf das Material

als von einem Prinzip, das hier am besten zu erfassen ist. Zwei Fälle sind zu unterscheiden. Die Betonung des in abstrakten Raumformen verarbeiteten Stoffes kann sich auf seine Kostbarkeit beziehen. Dagegen ist nichts einzuwenden, vorausgesetzt daß gleichzeitig auch die Erscheinung gewürdigt wird; denn alles Kostbare ist selten und nähert sich der Einzigkeit eines künstlerischen Wertes. Aus einer ähnlichen Achtung vor dem Gegebenen, wie wir sie im geschichtlichen Schauspiel verlangen und zu den berechtigten Wirkungen des Naturalismus zählen, werden selbst Zufälligkeiten in der Beschaffenheit des behandelten Stoffes geschont. Das launische Spiel auf irisierenden Gefäßen und die wunderlichen Unberechenbarkeiten, die bei Schmelz- und Gußarbeiten in der Glashütte ihr Wesen treiben, entwickeln sich zu einer Quelle vornehmsten Kunstschaffens. — Ferner zeigt gute gewerbliche Kunst die Neigung, das Wesen des benutzten Stoffes im allgemeinen zur Geltung zu bringen. Es ist wahr, daß die Vorliebe für billige Imitationen nicht nur ästhetische, sondern sittliche Verwüstungen anrichtet, weil sie den Sinn für alles Echte, sich selbst Bekennende zerstört. Und es ist bedauerlich, daß die ästhetische Scheinlehre der Mißachtung des Stoffes Vorschub geleistet hat. Anderseits darf doch auch die Beschaffenheit des Stoffes nicht engherzig aufgefaßt werden. Holz beispielsweise erlaubt durchaus die geschwungenen Linien des Rokoko. Zu allen Zeiten sind Wasserfahrzeuge oder wenigstens ihre Innenräume durch Biegen des Holzes hergestellt worden. Ein Stuhl hält, stützt und umspannt, wenn er der Elastizität des Holzes Rechnung trägt. Nebenbei bemerkt: jeder von uns Sklaven des Schreibtisches sollte sich den Arbeitssitz nicht vom Tischler, sondern vom Muskelphysiologen bauen lassen, damit er aufs genauste den Maßen und Formen des Körpers sich anpasse. Gerade für das Holz hat Semper (Der Stil II, 254 ff.) überzeugend nachgewiesen, daß seine Mängel (die verhältnismäßig geringe Dauerhaftigkeit, die faserige und hygrometrische Beschaffenheit) der kunstgerechten Verwertung nicht geringere Dienste leisten als seine Vorzüge. Das stimmt gut mit der allgemeinen Einsicht zusammen, daß die Begrenztheit des Mittels die künstlerische Leistung bedingt und fördert.

Ein zweites Merkmal kunstgewerblicher Leistungen pflegt ihre Gebrauchsfähigkeit zu sein. Spangen, Broschen, Armbänder, die zusammenhalten, heften, umschließen sollen, erhalten ihre Form aus dem Zweck. Das Hauptproblem der Kleidung ruht in den Friedensbedingungen zwischen Brauchbarkeit und Gefälligkeit. Wiederum dürfen wir nicht zu ängstlich auf unmittelbare Verwertbarkeit bedacht sein. Welcher Damenhut schützt den Kopf, ohne selbst Schutz zu fordern? Aber er bildet einen Abschluß nach oben, verleiht dem Kopf

der Trägerin eine Größe, die ihm meist und zum Schaden der Gesamtwirkung der Figur abgeht, kurz er krönt sozusagen den Aufbau des Körpers als seine Kuppel. Auch diese ist ja unter bloß praktischen Gesichtspunkten eine verschwenderische Dachform. Dennoch besteht in beiden Fällen eine symbolische Zweckmäßigkeit, und sie hat ihr künstlerisches Recht. Überhaupt schließt Zweckmäßigkeit den Schmuck nicht aus. An der rohen Brauchbarkeit gemessen sind Mütze und flaches Dach vortrefflich. Wir wissen jedoch, daß Körperzierat und Tracht Steigerungen sein wollen. So kommt in ihre Kunstgestalt ein Übertreibungsmoment hinein, das zu den abenteuerlichsten, aber auch reizvollsten Erfindungen führt. Nicht dieser Umstand darf, wie es fälschlich so oft geschieht, als unkünstlerisch getadelt werden. Sondern bedenklich ist bloß, daß das Werk ganz und gar an den Gebrauch des Menschen gebunden bleibt und jene Selbstgenügsamkeit nicht erreichen kann, die bereits Aristoteles richtig als Kennzeichen des Vollendeten angegeben hat. Nun würde es ein recht naiver Ausweg sein, wenn man die Unabhängigkeit hoher Kunst dadurch zu stande bringen wollte, daß man die Gegenstände in unverwendbaren Formen bildet. Leider geschieht es ja: wir staunen heutzutage über Stühle, auf denen man nicht sitzen, Gläser, aus denen man nicht trinken kann, und die auf diese kindliche Weise höchste Kunstvollkommenheit vorspiegeln. Aber wer im Gebrauchsgegenstand nur einen Vorwand für die Entfaltung ästhetischer Reize erblickt, irrt ebenso wie sein Gegner, der mit der platten Zweckmäßigkeit alles erledigt glaubt. In Wahrheit hat der Kunsthandwerker vom Zwecklichen auszugehen und es so zu stilisieren, daß der Zwang des Praktischen aufgehoben scheint. Sofern ein Zierat dieser Aufgabe dient, sollte man ihn nicht mit puritanischer Strenge ablehnen. Ein Blick in die Geschichte der Metallkunst lehrt, daß niemals und nirgends die Verfertiger von Geräten, Beschlägen, Gittern, Wandarmen, Brunnenhauben etwas Unverziertes ertrugen. Oder um ein uns näher liegendes Beispiel zu nehmen: Der Einband eines Buches, ein Schutz und Zusammenhalt der Blätter und für gewöhnlich nur an der Schmalseite sichtbar, bedarf vom Nützlichkeitsstandpunkt aus keines Schmucks der breiten Fläche. Ich möchte ihn trotzdem in besonderen Fällen nicht missen. Oder in der Innenausstattung bleiben gutes Papier, lesbare Type und schwarzer Druck gewiß die Hauptsache, nur würde ich sie mehr einen Beginn als einen Abschluß der Aufgabe nennen. Es muß versucht werden, das Bild der gedruckten Seite zu einer Raumeinheit zu machen, sei es nach Art der alten Meisterdrucke mit schwarzem Spiegel und schmalem Rand, sei es nach unserer Art mit hellerem Spiegel und breitem Rand; jedenfalls müssen Papier, Format, Lettern einheitlich zusammenklingen.

Das gleiche gilt von der erfreuenden Mannigfaltigkeit der Kopf- und Zierleisten, Vignetten und Initialen.

Die dritte und letzte Norm, von der nun zu sprechen ist, betrifft die sinngemäße Übernahme natürlicher Urformen. Es handelt sich nicht um die sofort ins Auge springende Ähnlichkeit (des geschnitzten, an der Stuhllehne befindlichen Löwenkopfes mit einem wirklichen), denn solche Übereinstimmungen gehören theoretisch in die Bildkunst. Anstatt der deutlichen Beziehungen ist eine geheime Verwandtschaft da. Um aristotelisch zu reden: nicht das besondere Erzeugnis, sondern die Entelechie, die in den Naturformen wirksame bildende Kraft, wird vom gewerblichen Künstler übernommen. In dem Maße wie die Ausladungen und Einziehungen eines Säulenkapitäls der Gesetzmäßigkeit von Fruchtkelchen und Blattbildungen abgelauscht sind, richtet sich die Konstruktion eines Möbels oder eines Gerätes nach der Naturanregung. Die Natur zeigt, daß gesetzmäßig zusammenlaufende Linien eine bestimmte Führung haben müssen, daß dort, wo Drehbeweglichkeit verlangt wird, Gelenkformen am Platz sind, daß es nur einige Weisen gibt, Teile auseinander hervorwachsen zu lassen. Durch Erfassen des in der Natur lebenden Geistes haben die Meister der modernen Nutzkunst für die ihnen gestellten neuen Aufgaben die neuen Formen gefunden. In den Grundzügen bleiben allerdings die Formen immer die alten, nämlich die durch Arbeitsverrichtung und Naturanleitung gebotenen. So hat Gottfried Semper die vier Urformen der Keramik auf die vier Haupttätigkeiten des Fassens, Schöpfens, Einfüllens, Ausgießens und auf vier Naturvorbilder zurückgeführt: Der Kürbis, das Ei, die hohle Hand und das an der Spitze durchbohrte Horn sind »die barsten Ausdrücke dieser vier Konzeptionen der Töpferkunst«. (Der Stil, 1863, II, 7.)

Die Baukunst, der wir uns nunmehr zuwenden, enthält in ihren Hauptzügen keine Nachahmung natürlicher Bildungen. Oder glaubt heute noch jemand, daß die hochstrebende gotische Architektur den Fichten und Buchen der deutschen Wälder ihre Entstehung verdanke? Selbst dort, wo anscheinend Pflanzenformen wiedergegeben werden, sind sie aus anderen Bedingungen hervorgegangen; und die meisten Beispiele, an die man denken würde, liegen innerhalb des plastischen oder rein ornamentalen Schmucks. Hingegen scheint auch auf diesem Gebiet das tätige Prinzip der Natur sich durchzusetzen, der unorganische Stoff ins Lebendige umgewandelt zu werden. Die Säule, die ihr Gewicht hebt und nicht trägt, sowie die Wiederholung dieses dynamischen Vorgangs im Säulenwald, ist das beliebteste Beispiel (s. S. 85)[3]. Gegen die theoretische Ausnutzung dieser dünnen Stützen spricht jedoch, daß sie nicht eigentlich konstruktive Bestandstücke des

Gebäudes sind; wo wirklich außer dem Architrav eine Last zu tragen ist, da tritt der Pfeiler ein. Ferner dürfte die Täuschung, daß die so oft am Säulenkopf sichtbaren Blätter die Decke heben, dem natürlichen Gefühl als grobe Vorspiegelung erscheinen. Nur die Trommel des Schaftes kann tragen, während die Blätter einen Schmuck bilden. Aber selbst sie trägt nicht so wie wir tragen. Das gleiche Wort darf nicht zur Vermenschlichung verführen. Wer durchgehends anthropomorphistisch empfindet, der muß das Geradlinigkeits- und Rechtwinkligkeitsdogma der Architekten als verhängnisvolle Erschwerung bekämpfen. Diesem Gefühl hat, freilich gegenüber der Bauart einer ganzen Stadt, Baggesen den lebhaftesten und witzigsten Ausdruck geliehen, als er eine »Stadt in ungebundenem und gebundenem Stil« schilderte. »Die letztere,« sagt er, »ist nicht nur zusammengepackt und zusammengepreßt, sondern zugeschnitten und zugespitzt. Ich weiß nicht, ob es nicht im geheimen zu meinem Abscheu vor diesen geraden Linien, Quadraten und Würfeln beiträgt, daß nichts in der menschlichen Gestalt rechtwinklig oder viereckig ist. Man fürchtet, daß die Einwohner einer solchen Stadt sich täglich stoßen müssen... Ich friere hier in Mannheim, ich werde steif, ich kann nicht springen, ich könnte mich unmöglich hier verlieben, wenigstens nicht auf der Straße, was hingegen in irgendwie krummen Gassen möglich ist. Alle Wärme, alle Bewegung, alle Liebe ist rund oder wenigstens oval, geht in Spiralen oder anderen Bogenlinien! Nur das Kalte, Unbewegliche, Gleichgültige und Hassenswerte ist schnurgerade und kantig. Wenn man Soldaten in Rondellen anstatt in Gliedern aufstellte, würden sie tanzen, nicht sich schlagen. Darum beruht die ganze Taktik auf Winkeln ... das einzige Gerade am Menschen sind seine kalten, unbeweglichen, beißenden Zähne, und selbst die hat die Natur in einem Halbkreis angeordnet! Das Leben ist rund, und der Tod ist eckig ...[4])«

Mag sein. Doch dann *ist* eben die Architektur eine Kunst des Todes. Da wir nicht wegdekretieren, sondern Vorhandenes erklären sollen, suchen wir nach einer anderen, den Tatsachen besser entsprechenden Auffassung der Architektur. Schopenhauer findet ihren Sinn in der Veranschaulichung jener Ideen, »welche die niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens sind,« nämlich vor allem Schwere, Kohäsion, Starrheit, Härte. Diese Ideen haben aber kein Leben, das dem unseren ähnlich wäre. Selbst abgesehen von ihrem Sein oder Nichtsein, abgesehen von der Frage, wie weit sie in Absicht und Arbeit der Bauleute als Leitgedanken tätig zu sein vermögen — jeder Blick auf ein Gebäude überzeugt uns, daß die rücksichtslose stoffliche Härte dem Betrachter einen Widerstand entgegensetzt, den keine Einfühlung aufzulösen vermag. Alles Architektonische zeigt uns eine

starre und feste Beständigkeit, mit der weder unser Leib noch unsere Seele etwas gemeinsam hat. Es bleibt unbeweglich auf demselben Fleck, während unsere Füße und unsere Gedanken schnell von Ort zu Ort tragen. Es ist sichtbarlich durch mathematische Gesetze bestimmt, die in unserem eigenen Lebensgefühl keine Stätte haben; das »gebundene System« des romanischen Stils beruht auf der Vierung d. h. die uns ganz fremde Form des Quadrates bildet die maßgebende Raumeinheit. Schließlich sind auch die Maße der Regel nach zu groß, als daß wir uns einfühlen könnten. — Bloß in einer Beziehung finden wir das Bauwerk uns verwandt. Das Verhältnis der Teile nämlich bietet (neben den fremdartigen Momenten) in der Auseinandersetzung zwischen niederziehender Schwere und aufstrebender Kraft die Form eines uns vertrauten Gefühls. Ein solcher Kampf ist etwas, das wir aus den Erfahrungen unserer psycho-physischen Lebenseinheit kennen. Denn es gehört zu den Bedingungen menschlichen Seins, daß wir bei jeder Körperbewegung und bei allen seelischen Willensimpulsen hemmende Gegenrichtungen verspüren. Die Sprache jedoch, in der die Baukunst davon redet, ist nicht die unsere. Namentlich alle Steinarchitektur bleibt, wenn sie sich ehrlich zu ihrem Stoff bekennt, fest und unnachgiebig. Sie kann äußerst zart werden, bewahrt aber trotzdem selbst in den dünnsten Ausläufern die Härte ihres Materials; wo das Strebesystem der Gotik die natürliche Härte des Steins verleugnet, da kann nur der sittliche Wert, der jeder Überwindung des Irdischen zukommt, über die Verletzung der stofflichen Wahrhaftigkeit hinweghelfen [5]). Auch wird die Baukunst dabei meist in die Weichheit der Bildkünste gezogen. Sofern der eben erwähnte Kampf zwischen Druck und Gegendruck ohne Hilfe anderer Künste sich abspielt, verläuft er als starres Aneinanderprallen, oder besser gesagt, er bleibt auf demselben Fleck stehen als unausgleichbarer Gegensatz blinder Naturmächte.

Selbst hierbei dürfen wir uns nicht beruhigen. Die Wahrheit zu sagen: in zahllosen Fällen wollen wir von einem solchen Streit zwischen Kraft und Last nichts wissen. Unsere Wohnräume gleichen weder dem Spiel im Drama noch dem Konflikte musikalischer Stimmführung; wir wollen durch Wand und Decke, Fenster und Tür nicht an tätige Kräfte und ihren Zwiespalt erinnert werden [6]). Ein Zimmer ist sozusagen die letzte, äußerste Umschließung des Körpers, es muß sich so ruhig und schützend um den Leib lagern wie die Kleidung. Daher kann selbst der Bestand und Gegensatz unorganischer Gewalten nicht als erschöpfende Erklärungsformel gelten. Es liegt nahe, die Vervollständigung in der Zweckdienlichkeit zu finden. Das trifft zu, sofern damit gesagt werden soll, daß vernunft- und bestimmungsgemäße

Raumverwertung den leitenden Gedanken bildet. Bei allen großen Geschäftsbauten und Warenhäusern gibt die Gestaltung und Beleuchtung der Innenräume den Ausschlag. Unverzeihlich, daß immer noch die Theater nach dem Vorbild der italienischen Logensäle aufgeführt und nach außen hin nicht hinlänglich als das gekennzeichnet werden, was sie sind; Gottfried Semper hat als erster »nach den Grundanschauungen der architektonischen Wahrhaftigkeit« die Überzeugung vertreten, »daß ein so wesentlicher Teil des Baues, wie das den Bühnenraum umschließende Hinterhaus mit seinen Nebenräumen in vollster Selbständigkeit ausgesprochen und charakterisiert werden müsse.« Von Lichtwark stammt der Nachweis, wie unsinnig die meisten Museen gebaut sind: Da man alle Liebe an Glanz und Größe der Fassade verschwendet, so werden die Museen sogar als Speicherräume untauglich und die Säle zu Wandelgängen entwürdigt, in denen man so wenig Ruhe und Sammlung findet wie auf einer belebten Straße. Beachtenswert scheint mir Christian Rangs Darlegung, inwiefern die Form der evangelischen Prunkkirchen geändert werden sollte; Rang wünscht Einheit des ungeteilten Raums und zentrale Anlage mit dem Altar in der Mitte und mit einer überall sichtbaren Kanzel; ich dächte, daß auch Orgel und Sängertribüne anders angeordnet werden sollten als üblich, denn es macht den Hörer unruhig, wenn er der Klangquelle den Rücken kehrt. — In den letzten drei Beispielen, die aus einer Fülle ähnlicher herausgegriffen sind, hindert ein überlieferter Typus die freie, sachgemäße Gestaltung. Bei den zuvor genannten Warenhäusern ist das nicht der Fall. Hier jedoch droht die Notwendigkeit reichlichster Lichtzuführung den Eindruck eines geschlossenen Raumes überhaupt aufzuheben. Der Skelettstil des Eisenbaues erlaubt, die ausgefüllten Bestandteile des Gebäudes auf ein Mindestmaß zu beschränken und in der Hauptsache leere Stellen zu zeigen. Schon diese Vorherrschaft der unruhig geschmückten oder verhangenen Fenster verträgt sich nicht mit künstlerischer Architektur. Dazu kommt, daß das Eisen, biegsam und beliebig verwertbar, dem Baumeister keinerlei Zwang auferlegt; und das ist lebensgefährlich für jede Kunstart [7]).

Um in zwei Worten zusammenzufassen: die Zweckvorstellung soll zunächst die Raumgestaltung im Innern und dadurch mittelbar den Außenbau bestimmen. Hier stehen wir nun am Zielpunkt. Wir begreifen jetzt, daß es auf die Bildung des Raumes und die Beeinflussung des Raumgefühls ankommt. Mit Recht sagt Schmarsow: »Das Raumvolumen, das den Menschen als Spielraum umgibt, ist das zunächst Gewollte, nicht die Aufrichtung körperlicher Massen, die wir zu dessen Verwirklichung brauchen. Alle statischen und mechanischen Vor-

kehrungen, wie alle materielle Durchführung des Wandverschlusses sind nur Mittel zum Zweck ...« (a. a. o. S. 184). Die abstrakte Raumgestaltung, von Menschen für Menschen geschaffen, kann von der Horizontalachse beherrscht werden. In diesem Fall zieht die Längsperspektive Auge und Raumgefühl an sich. Oder es kann, wie im gotischen Stil, die Höhendimension betont sein. Oder endlich kann im Zentralbau gleichsam eine Kapsel geformt werden, die sich um den Mittelpunkt (den Betrachter, das Grabdenkmal, die Statue) kreisförmig herumlegt. Alle drei Möglichkeiten lassen sich durch Wiederholungen und Gliederungen in ihrer Wirkung verstärken. Wird dabei individualistisch vorgegangen — das geschah in der romanischen Baukunst — so entsteht eine andere Stimmung als in der Gotik, die jede Willkür ausschließt und die Gesetzmäßigkeit des Gefüges folgerichtig durchführt.

Trotzdem ist zu beobachten, daß die aus dem Zweckgedanken hervorgegangene und einheitlich gestaltete Formung des Raums ergänzender Hilfen bedarf, um der Architektur einen festen Platz in der Reihe der Künste zu sichern. Die Kraft des Bedürfnisses allein macht noch kein Kunstwerk. Es ist mit dem Gebäude wie mit dem menschlichen Körper: das Knochengerüst, der verborgene Träger des Ganzen, bedarf des füllenden Fleisches. An der Rundung der Formen, an ihrer Harmonie und Eleganz, erfreuen wir uns, ohne etwas von der Verrichtung zu spüren. Von der Ferne betrachtet tritt die Struktur nie deutlich hervor: da wirkt das Verhältnis zu den Nachbarbauten, der Fleck oder die Silhouette. Namentlich auch die Farbe, die in der feuchten Luft des Nordens bedeckter sein muß als im sonnigen Süden, während für die Innenausstattung der Morgenländer kühle, der Abendländer warme Farben bevorzugt. Die romanischen Baudenkmale haben wir uns bekanntlich mit durchgeführter Bemalung vorzustellen.

Indem wir den Gesamteindruck des mit einem Blick umfaßten Bauwerkes überprüfen, werden wir an das zu Anfang besprochene Gesetz des Fernbildes erinnert. Denn die großen Linien und die Farben des Gebäudes, das sich dem unbelehrten Auge als Fläche darstellt, geben einen bildmäßigen Eindruck. Doch selbst in dieser Rücksicht bleibt die Architektur eine Kunst der unwirklichen Formen und daher von dem verschieden, was wir Bildkunst nennen; und in ihren wesentlichen Zügen ist sie die Kunst der abstrakten Raumbehandlung.

2. Die plastische Bildkunst.

Von der Mathematik her sind wir gewohnt, Körper und Raum als dasselbe anzusehen; auch die Erkenntnistheorie pflegt mit dem Begriff

der Ausdehnung beides zu umfassen. Aber in der Kunst ist der Raum ein umgrenztes Leeres, gleichsam nur der mögliche Ort für Körper, während der Körper selbst die Ausfüllung eines Raumteils ist; in der Architektur entscheidet der Innenraum, dessen Gestalt man von der Außenseite ablesen kann, in der Skulptur entscheidet die Außenform des Körpers, den wir uns stets als fest vorstellen, auch wenn er in Wahrheit hohl sein sollte. Dort handelt es sich um abstrakte Raumwirkung, hier um konkrete Bildwirkung. Jene Kunst hat mit der organischen Natur wenig, diese sehr viel gemeinsam. Zwischen beiden steht eine »Kunst körperlicher Massen«, die wir beispielsweise an Obelisken und Grabmalen bewundern. Sie ist mit den Formen der unlebendigen Wirklichkeit verwandt, zeigt das ihnen zukommende starre und beharrende Wesen, bleibt bei der Abstraktion stehen — und ist dennoch nicht Schöpferin von Raum-, sondern von Körperwerten. Mit den Monumenten verbindet sich gern das Relief. Als Flachrelief hat es einen festen Rückhalt an der Wandfläche, die ihm das Mal bietet, und bedeutet nicht mehr als einen leicht hervortretenden Schmuck dieser Ebene; als Hochrelief löst es sich stärker ab und nähert sich der Rundplastik; als Tiefrelief strebt es malerische Wirkungen an. Die verbreitetste und zugleich intimste Art der Reliefplastik, worunter wir Medaillen, Münzen und Plaketten verstehen, wird leider nur noch von Fachgelehrten und Sammlern hinlänglich gewürdigt; diese Kleinplastik ist eine volkstümliche Ideenkunst, die trotzdem zum einsamen, sich versenkenden Genuß auffordert.

Indessen, selbst wenn Monumente und Reliefs an Zahl die Rundwerke übertreffen sollten, die Eigenart der Bildhauerei tritt an diesen deutlicher zu Tage. Man kann sie zunächst in formaler Hinsicht bestimmen und die Frage aufwerfen, für welche Art der Betrachtung Bildsäulen geschaffen seien. Einige Theoretiker meinen, der nahe Standpunkt sei zu fordern. Im weiteren Abstande nämlich entsteht, wie wir bei Erörterung des Fernbildes besprachen, ein flächenhafter Eindruck, der der angestrebten Körperlichkeit der Statue entgegen ist; dem Körpercharakter wird der Beschauer nur gerecht, indem er sich in einem so nahen Umkreis hält, daß er, die Bildsäule umschreitend, sie gewissermaßen mit den Augen abtastet. Hiergegen wäre zu bemerken, daß Beschränkung auf die Tastnähe und Vorliebe für das Umkreisen die Einheitlichkeit der Statue zu zerstören drohen. Diese Abgeschlossenheit aber sucht der Künstler ausdrücklich mit Hilfe einer Unterlage herzustellen. Was bei Bildern der Rahmen ist und bei schauspielerischen Darbietungen die Bühne, das leistet bei plastischen Werken der Sockel. Durch ihn wird die Statue von der Umgebung losgelöst und als für sich bestehend schon rein äußerlich gekenn-

zeichnet. Dabei pflegt eine gewisse Höhe, also der Zwang, nach oben von der normalen Gesichtslinie abzuweichen, gute Dienste zu leisten. Mimische Vorführungen auf der Fußebene des Zuschauers machen einen leeren, unkünstlerischen Eindruck: die Schauspieler erscheinen nicht als Vertreter einer anderen Welt, sondern als Menschen, die zu uns gehören. Ebenso befremdet es, oder besser, es erweckt eine unangemessene Vertraulichkeit, wenn Bilder in Augenhöhe aufgehängt sind. Nicht anders also bei Statuen, deren Sohle dort ruht, wo auch die unserige im nächsten Augenblick sich befinden könnte. Da so viel Wert auf die abgetrennte, in sich beschlossene Einheitlichkeit gelegt wird, darf der nahe Standpunkt des tastenden Sehens und das Umherwandeln kaum als angemessen zugestanden werden.

In dieser Überlegung ist ein weiteres Bedenken inbegriffen, das ich nur noch deutlicher auszusprechen habe. Schon im Jahre 1849 zeigte Ruskin, daß der Bildhauer nicht die Form eines Dinges aus dem Stein herausholt, sondern die Wirkung dieses Dinges, und zwar deshalb, weil die im Marmor festgehaltene wahre Form einen ganz anderen als den natürlichen Eindruck hervorruft[8]). Ein Standbild ist nicht ein versteinerter Mensch, eine Büste nicht eine ausgefüllte Totenmaske. Höhlung und Vorsprung im Kunstwerk brauchen keineswegs Wirklichkeiten darzustellen, sondern sind dazu da, um Licht und Schatten richtig zu verteilen. Daher finden sich an mustergültigen Erzeugnissen der antiken Skulptur die stärksten Abweichungen vom realen Vorbild: die unmögliche »Götterstirn« ist ein bekanntes Beispiel; auch die Neigung der besten griechischen Künstler, den Knochen etwas von ihrer Starrheit zu nehmen, die Wirkung einer Bewegung über die Endpunkte in den Gelenken hinaus zu steigern, ist seit Jahrzehnten oft erörtert worden[9]). Moderne Bildhauer greifen zu den auffallendsten Mitteln, um der Verwechslung sichtbarer mit tastbarer Form vorzubeugen. Noch kann man nicht entscheiden, ob die Manier, eine Gestalt aus dem Block herauswachsen zu lassen, die inhaltlich überall da gerechtfertigt wäre, wo wir irgend ein Schöpfungswunder vermuten dürften, einen bleibenden Gewinn darstellt. Aber wir billigen den damit geäußerten Widerspruch gegen die Gleichsetzung künstlerischer und natürlicher Körperlichkeit. Wir begrüßen die technischen Errungenschaften, durch die das Wissen von den Dingen dem Gesichtseindruck untergeordnet und dem plastischen Werk aller Reiz des Verschleierten, des Stimmungs- und Geheimnisvollen zugeführt werden kann.

Der Unterschied der beiden Körperlichkeiten hat mit dem in der älteren Ästhetik gern behandelten, viel auffälligeren Unterschied der farblosen Plastik und der farbigen Natur dies gemeinsam, daß seine

Erkenntnis vor der Vertauschung von Wirklichkeit und Bild bewahrt. Vischer wies ausführlich nach, daß eine bemalte Statue der minderwertigen Wachsfigur gleiche und daß auf diese Art die Grenzen zwischen Bildhauerei und Malerei verwischt würden. Andere Fachleute hingegen erinnerten an die vielfarbige Plastik der Griechen und bestritten auch grundsätzlich dem Kreideton der Oberfläche die Alleinherrschaft: die sogenannte farblose Skulptur habe mindestens eine, Licht auffangende und zurückwerfende, Farbe; außerdem kämen durch das nie fehlende Kolorit des Marmors und seine kristallinische Beschaffenheit (das »Korn«) sowie durch den Rost des Erzes und Kupfers (die »Patina«) immerfort diskrete Farbenwirkungen zu stande. Ich habe mich von der Richtigkeit dieses Beweisganges nie überzeugen können. Denn mir scheint, solche unvermeidlichen und noch dazu naturwidrigen Farbenanklänge haben mit dem Problem nichts zu schaffen: man erklärt doch die Graphik deshalb nicht für eine Kunst der Farben, weil das Papier zufällig oder absichtlich getönt ist. Soll nun gar die Erinnerung an die griechische Kunst, wie sie einst sich dargeboten haben mag, unser gegenwärtiges Empfinden beeinflussen? Unsere besten Bildhauer, selbst die mit der Malerei vertrauten, stehen der Buntheit zaudernd gegenüber, und wenn sie einmal ein polychromes Werk schaffen, so bleibt der Erfolg gering. Die Eigenart der Plastik liegt in der künstlerischen Umgestaltung organischer Körper [10]), als welche sich auf die reine Form und hiermit — aristotelisch und wahrhaftig gesprochen — auf den Gott im Menschen beschränkt. Was zur vollkommenen Ausführung dieser Absicht nicht nötig ist, das kann ohne Schaden fortfallen; so die Farbe. Gewiß hat schon früh die Bildhauerei der Farbe einen Spielraum eingeräumt, jedoch mehr im Sinne einer Gewohnheit und religiösen Konvention als aus dem inneren Zwang der Überzeugung. Den Gemütszustand griechischer Künstler und Betrachter müssen wir nun wohl ähnlich wie den der Holzschnitzer in den Alpenländern und der Käufer ihrer Figuren vorstellen. Indem die Farbe zum Reichtum und zur Wärme des Gebildes beiträgt, vielleicht mit einem Einschlag asiatischer Buntheitslust, umfaßt sie doch auch den Glanz des geglätteten Steins und des gehämmerten Goldes, also Stoffeigenschaften, die der Farbenverwertung in der Bildmalerei nicht zukommen. Rot und Blau, vom Weiß sich abhebend, sind reine, starke Farben von nahezu abstrakter Beschaffenheit; ihre Wirkung sehen wir an den Tanagrafigürchen, die den ursprünglichen Zusammenhang mit der Töpferei verloren und die engste Verbindung mit der Plastik gefunden hatten.

Wir gingen davon aus, daß Plastik nicht für tastende Nahbetrachtung geschaffen sein kann: die Einheitlichkeit wird fast unmöglich

und die wirkliche Form des Körpers wird anstatt der künstlerisch umgebildeten zum Gegenstand der Betrachtung. Weil der nackte Körper ästhetisch genossen und ästhetisches Genießen mit künstlerischem Auffassen von der Überlieferung schlechthin gleichgesetzt wird, deshalb hält sich diese Irrlehre. In Wahrheit aber meint das Wort Bildhauer, daß der Künstler aus dem Stoff ein Bild heraushaut; und »Bild« setzt zwar die Berührung mit konkreter Wirklichkeit voraus — im Gegensatz zur abstrakten Raumkunst —, bedeutet jedoch zugleich eine energische Unterscheidung von den Seinsformen. Wodurch in dieser Kunst der Bildcharakter erzielt wird, läßt sich nur aus der Beobachtung plastischer Meisterwerke entnehmen. Mehrere Mittel lernen wir aus der Geschichte kennen. Eins der ursprünglichsten und durchgreifendsten besteht darin, das Höhenlot als Hauptbahn für den Blick besonders zu betonen: die aufrechte Haltung, die wir Menschen als die uns natürliche empfinden, sichert ein Gleichgewicht aller Teile; unter Umständen vermag allerdings auch die Hervorhebung der wagerechten Achse die einander entgegengesetzten Partien vor dem Zerfall zu schützen. Dies indessen bleibt nötig, daß irgendwie eine geschlossene, bildhafte Körpereinheit zu stande kommt. Deshalb haben die Griechen ihre Statuen unmittelbar aus dem rechteckig zugehauenen Block herausgemeißelt; deshalb sagte Michel Angelo (wenn wir aus einer etwas verdächtigen Quelle schöpfen dürfen), man müsse eine Bildsäule den Berg hinabrollen können, ohne daß ein Stückchen abbricht. Dieselbe Zentriertheit und Rundheit wohnt den plastischen Gruppen inne, wofür die Ringergruppe in Florenz ein schönes Beispiel abgibt. Gerade an den Gruppen bemerkt man, daß die zusammenfassende Kraft sich nicht der Abtastung mit Hand und Auge, sondern der eigentlichen Gesichtswahrnehmung erschließt, ja im Grunde nur der ergänzenden Vorstellung, die die Mehrheit der vorhandenen Körper als Glieder eines nicht vorhandenen Gesamtkörpers auffaßt.

Die Arbeitsweise der Neueren weicht von derjenigen der klassischen Meister ab. Sie ist ein Modellieren, sie fördert die Wirkung des Schattenrisses, sie belebt die Innenzeichnung durch flächenhafte Lichtverteilung. Am besten zeigen die Bronzen, wie die Form aus der umfassenden Einheit der kräftigen Silhouette zusammen mit der Mannigfaltigkeit der nebeneinander gestellten Flächen sich bilden kann, ohne daß nach alter Art gerundet wird. Immerhin bleibt der Erfolg derselbe: der Eindruck künstlerischer Körperlichkeit. Ob er sich aus dem vorherbestimmten Spiel von Licht und Schatten, aus einer fast impressionistischen Bildnerfähigkeit ergibt, oder ob er aus der statuarischen Ruhe der Formen selbst hervorgeht, das ändert nichts an der Zielbestimmung. Die Theorie braucht sich daher auch nicht mehr an

die inhaltlichen Kennzeichen zu binden, die man ehedem in Übereinstimmung mit der formalen Eigenart der griechisch-römischen Bildhauerei von dieser Kunst überhaupt verlangte. Während die ältere Ästhetik den Stoffkreis der Skulptur auf das rein Schöne d. h. das Geläuterte, Typische, Generelle, direkt Idealisierte beschränkte (Vischer, Ästh. § 603), erkennt unsere Wissenschaft auch die Entzweiung des Geistigen mit dem Körperlichen an. Sie hat gegen die Darstellung des Häßlichen nichts einzuwenden und billigt es, daß der arbeitende Mensch nebst einer Fülle alltäglicher Verrichtungen für die Rundplastik gleichsam entdeckt worden ist. Höchstens an einem Punkt trennen sich gegenwärtig die Ansichten. Es fragt sich nämlich, ob unsere Kleidung ein möglicher Gegenstand der bildnerischen Tätigkeit sei. Wer bejahend entscheidet, darf sich nicht auf die geglückte Verwertung des Arbeitsgewandes berufen, denn Arbeitskleider haben etwas Zeitloses, Unveränderliches, insofern sie stets derselben Zweckmäßigkeit dienen und alles Überflüssige ausschließen. Im übrigen scheint mir nur die Hose einigermaßen geeignet, eine künstlerisch erfreuliche Form zu erhalten: sie läßt die Linien des Beines erkennen und besitzt trotzdem die nötige Selbständigkeit in den Falten und Kniffen, die an sich Formwert haben und außerdem auf die häufigsten Bewegungen hinweisen. Alle übrigen Teile unserer Männer- und Frauentracht verhüllen in willkürlichen Abmessungen die Gliederung des Leibes; ja, was noch schlimmer ist, sie verhalten sich ganz gleichgültig zu den Unterschieden unter den Menschen, den gesellschaftlichen und zumal den seelischen. Dennoch ist es eine sehr kümmerliche Hilfe, wenn Bildhauer des 19. und 20. Jahrhunderts ihre Zeitgenossen nackt darstellen. Die Widersinnigkeit des Verfahrens wird dadurch nicht gemildert, daß die in Steinmassen eingebetteten Figuren manchmal mit menschlichen Körpern keine größere Ähnlichkeit haben als die launischen Felsbildungen, die aus solcher Ähnlichkeit Namen und Ruhm erhalten. Sentimentale Verkünder einer Rückkehr zur Natur tadeln unsere Zeit, weil sie die Schönheit des nackten Körpers nicht zu würdigen wisse. Sie übersehen, daß in der Bekleidung der Mensch etwas geschaffen hat, was ihn vom Tier unterscheidet und was schon aus diesem Grunde in der Kunst eine Stätte finden muß. Ferner vermag die Tracht, die sich dem Körper anschmiegt, die Formen des Leibes, und jene andere Tracht, die in großen Falten herabsinkt oder im Winde flattert, die Bewegung des Leibes sichtbar zu machen. Es kommt nur darauf an, daß unsere Künstler diejenige Stilisierung des modernen Gewandes entdecken, welche körperliche Form und Bewegung einerseits, seelische Verfassung anderseits zum Ausdruck bringt, ohne das Auge zu stören oder zu verwirren.

In der griechischen Skulptur fehlt die überzeugende Darstellung starker geistiger Erregungen. Um den Abstand zwischen Natur und Kunst festzuhalten, ist die unmittelbare Wirksamkeit mimischer Ausprägung durch vieldeutiges Typisieren ersetzt worden. Man betrachte das Antlitz des Antinous auf dem Albanirelief (s. Tafel XV). Welche Gemütsbewegung spricht sich darin aus? Die Deutungen der hervorragendsten Kunstkenner sind gesammelt worden [11]). Hier das Ergebnis: »Der eine spricht von Unschuld, der andere von Wollust, von Naivität der eine, von Koketterie und bewußter Scham der andere, dieser von Leidenschaftslosigkeit, jener von Wildheit. Sanftmut und Milde erblickt der eine in seinen Zügen, etwas Kühnes, Rohes, Stolz, Bosheit, ja Grausamkeit der andere. Süßes Behagen findet man ausgeprägt in seinem Gesicht, stille Gemütsruhe, Träumerei, Entzücken und Liebeswonne, dann wieder etwas Ernsthaftes, Nachdenkliches, eine leise Melancholie, einen Zug von Schwermut, tiefe Traurigkeit, ziellose Sehnsucht, schmerzliche Resignation, etwas Düsteres, Todesstarres, eine Hoffnungslosigkeit, innere Zerrissenheit, Lebensüberdruß, die wirkliche Verzweiflung, den Weltschmerz, Entsagung und Abtötung, düsteren Fanatismus.« Diese Meinungsverschiedenheit beruht nicht nur darauf, daß jeder Kunsthistoriker die Grundstimmung seiner Gegenwart und die Gefühlsrichtung der eigenen Persönlichkeit in den Gegenstand hineinträgt — davon war schon die Rede (s. S. 98) und wird noch im letzten Hauptteil zu sprechen sein —, sondern vor allem auf der Unbestimmtheit des zum Typus geformten Gesichtes. Die Aufgabe, die einer anders beschaffenen Bildnerei vorgesetzt ist, liegt darin, die Anziehungskraft ohne die Undeutlichkeit im Gemütsausdruck, die Bildgrenze ohne das Opfer der Individualität zu bewahren. Den Fortschritt der Plastik erblicken wir vornehmlich in der Art, wie von der Wirklichkeit abgewichen und der organisierte Körper aus den Fesseln der Notdurft und Vergänglichkeit befreit wird; der unvertilgliche Zusammenhang mit den erfahrungsmäßigen Äußerungen der lebendigen Körperwelt sichert die Skulptur vor dem Aufgehen in ein bloßes Spiel der Linien.

3. Die malerische Bildkunst.

Zunächst sollen einige Grundsätze berührt werden, die von der Zeichnung ebenso wie von der Malerei gelten. Was die Malerei vor den graphischen Künsten auszeichnet, wird dabei von selbst ersichtlich werden.

Wir sprachen schon über die Malerei als Flächendekoration (siehe S. 392). Wenn der Künstler auf der Fläche nun ein Bild entwirft

d. h. die umgeformte Wirklichkeit in seine Leistung einbezieht, so ist dasjenige Verfahren das einfachste und nächstliegende, das außer auf die Tiefendimension auch auf die Ausgestaltung des Hintergrundes verzichtet. Zwischen den Figuren, über und unter ihnen, steht der leere Raum oder die ganz unzulängliche Andeutung der umgebenden Wirklichkeiten. Vortreffliche Beispiele für diesen Abschnitt in der Entwickelung finden sich in der griechischen Vasenmalerei. Auf der François-Vase (575 v. Chr.), auf der Schale des Euphronios (500), auf der Hydria des Meidias (425) — überall werden die den Künstler ausschließlich beschäftigenden Gestalten ohne Perspektive und ohne Ausfüllung der Zwischenräume in einen Zusammenhang gebracht. Dennoch sind es ebenso oft technische wie sachliche Probleme, die den Maler gereizt haben: die anmutige Bewegtheit tanzender Frauen und die große Linie heldenhafter Taten, nicht nur die Vorgänge und die Menschen, deren Namen beigeschrieben sind[12]). Ferner bietet die mittelalterliche Buchmalerei vorzügliche Beispiele: Die Tiefenwirkung ist ausgeschaltet oder durch die Überordnung zweier Pläne ersetzt, die Komposition gleicht etwa der eines Teppichs, Luft und Wolken sind kaum jemals angelegt. Indem die dritte Dimension mehr oder weniger fehlt und zwischen die positiven Werte negative, zwischen die Töne sozusagen Pausen eingeschoben werden, entsteht eine sehr reizvolle Unvollständigkeit. Sie erinnert einigermaßen an den eigentümlichen Wert der Skizzen, die oft künstlerischer erscheinen als die ausgeführten Gemälde, und lehrt von neuem, daß die Fähigkeit des Fortlassens nur von einer verkehrten Gewissenhaftigkeit unterschätzt wird.

Die flächenhafte Darstellung von Gestalten und dazwischen liegenden Raumteilen hat vielfach die Aufgabe, einen Zeitverlauf zu verdeutlichen. Obgleich diese Aufgabe auch der plastischen Bildkunst nicht fern liegt, wird sie doch erst in den anderen Arten der Bildkunst zu einer wahrhaft drängenden. Und hier nun zeigt sich sofort, welchen Vorzug Musik, Mimik und Poesie besitzen. Um mit Kant zu reden: Die Zeit ist die Form des inneren Sinns und alles lebendig Wirklichen. Sofern Seelisches oder ein Lebensvorgang den eigentlichen Inhalt bilden, scheinen die Künste jener Gruppe die angemesseneren Ausdrucksmittel zu haben. Allerdings wird auch das Räumliche größerer Ausdehnung nacheinander vom Betrachter aufgenommen; aber er unterscheidet solche sukzessiven Bewußtseinsinhalte, die einem objektiven Zeitvorgang entsprechen, von denjenigen, denen eine Raumordnung zu Grunde liegt. Der Übereinstimmung zwischen äußerem und innerem Ablauf widerspricht, daß die Malerei nur ein paar Punkte einer stetig sich entwickelnden Linie festzuhalten vermag und in ihren

neueren Formen sich sogar mit der Wiedergabe eines einzigen Augenblicks begnügt. Aus diesem Widerspruch werden wir erlöst teils durch unser eigenes Verhalten teils durch stilistische Mittel der Bildkunst. Die subjektive Ergänzung besteht nicht, wie vermutet werden könnte, im Aufbringen von Gesichtsvorstellungen, die die vorausgehenden und folgenden Teile der Handlung spiegeln, sondern entweder in begrifflichen Zusätzen oder in motorischen Einstellungen. Wenn der Leser einige der unserem Buch beigegebenen Tafeln auf sich wirken läßt, so dürfte er sich schnell von der Richtigkeit der Behauptung überzeugen; und sollte er von einer sprachlich-begrifflichen Fortführung des Gegebenen nichts bemerken, so wird er wenigstens Muskelspannungen und Bewegungsantriebe wahrnehmen, die den starren Gegenstand verflüssigen; ich finde sie besonders ausgeprägt gegenüber den drastischen Zeichnungen auf der neunten, zehnten und elften Tafel. Eine Folge dieser früher (S. 168 ff.) gewürdigten Vorgänge ist, daß das ruhende Bild aus seinem Dornröschenschlaf geweckt wird.

Wie kommt nun der Künstler unserem Verlangen und Verhalten entgegen? In so verschiedener Weise, daß der Versuch einer Antwort etwas weiter ausholen muß. Bis ins 16. Jahrhundert hinein gab es chronikartige Darstellungen, meist wagerecht getrennte Bildstreifen, in denen möglichst ohne Unterbrechung und möglichst vollständig erzählt wurde; indem alsdann der Künstler die Hauptteile der Handlung in einen Rahmen einschloß, entstanden optische Unmöglichkeiten: dieselbe Gestalt war auf derselben Fläche mehrfach vorhanden, die lebhafte Bewegung nach rechts und links wurde durch zwei Köpfe oder vier Hände veranschaulicht u. dgl. m. Diese kaum vermeidlichen Schäden eines fortlaufenden Vortrags, der für das Auge bestimmt ist, können nur von einer sehr lebhaften und freundwilligen Phantasie als stilistische Hilfen hingenommen werden. Die Übertragung ins Begrifflich-Sprachliche vollzieht sich fast mit Notwendigkeit, da Illustrator und Maler eben davon ausgegangen sind und ihre andersartigen Berichtmittel gleichsam aus Verlegenheit benutzen. Höher steht das Verfahren, die Vorbereitungen und Folgen einer Tat neben dieser selbst zu schildern, so daß mehrere Hauptszenen herausgegriffen, die erwähnten Wunderlichkeiten aber vermieden werden. Indessen, diese Form bietet nichts Neues. Erst wo die Auswahl so verengt, die Handlung so verkürzt wird, daß ein einziger Augenblick übrig bleibt, aus dem alles Vorher und Nachher erraten werden soll, da stellen sich neue Probleme ein. Der einfachste Fall ist der folgende: Eine Bewegung werde nicht durch Wiedergabe mehrerer Anblicke ihres Verlaufs, sondern mit einem Schlage dargestellt. Greift nun der Maler einen beliebigen Zeitpunkt heraus und kopiert das sich dann dar-

bietende Bild nach Art der Schnellphotographie? Er würde oft die ungeschicktesten und unkenntlichsten Stellungen festhalten. Er wählt also aus und zwar — wie längst erkannt ist — diejenige Phase, in der die Bewegung verhältnismäßig langsam von statten geht. Von ihr nämlich behält der Wahrnehmende die deutlichste Erinnerung; wenn z. B. vor seinen Augen eine beschriebene Rolle ausgebreitet oder ein Spiel Karten auseinander gefaltet wird, so prägen sich dasjenige Wort oder diejenige Karte ein, bei der die Bewegung stockte. Da die meisten Bewegungen einige natürliche Hemmungspunkte zeigen, so sind damit die fruchtbaren Momente vorgezeichnet. Lediglich die sehr langsamen und die sehr schnellen Bewegungen überlassen dem bildenden Künstler völlig die Wahl. Ausgeschlossen sind stets der erste Anfang und das letzte Ende, weil in beiden Fällen der Vorgang sich nicht deutlich genug anzeigt, wenigstens nicht ohne erläuternde Nebenumstände.

Die Sachlage wird verwickelter, sobald es sich nicht mehr um eine einfache Bewegung, sondern um einen inhaltlich zusammengesetzten Zeitablauf handelt. Auf den Tafeln XII und XIII sind zwei verschiedene Zeitpunkte des gleichen Stoßes zu beobachten, dort das Berühren des Halses, hier das vorhergehende Einstellen des Arms, das seinerseits wieder Ergreifen und Emporheben des Messers voraussetzt. Als Hemmungspunkte der gesamten Bewegung haben sie denselben Wert; inwiefern sie jedoch für den darzustellenden Vorgang und den formalen Aufbau sich eignen, das läßt sich mit einem allgemeinen Grundsatz nicht abtun. Eins nur ist hervorzuheben: der sogenannte fruchtbare Moment muß außer der sachlichen Verweisungskraft auch die Fähigkeit haben, die Komposition kunstgerecht zu gestalten. Da nun selbst bei starker stilistischer Anspannung ein noch so prägnanter Augenblick wirklicher Zeit jenen beiden Ansprüchen nicht zu genügen pflegt, so zeigen Figurenbilder meist eine Mehrheit von realen Augenblicken oder anders ausgedrückt eine künstlerische Augenblicklichkeit. Erst in modernen Bildern, deren Schöpfer von der Photographie gelernt haben, und in gewissen Erzeugnissen der japanischen Kunst wird die vorüberhuschende Gegenwart eingefangen. Unsere ältere Kunst hingegen breitet den Augenblick aus, indem sie zeitlich verschiedene Wirkungen des Geschehens zum Schein der Gleichzeitigkeit verbindet. Ein Beispiel, das wir zur Hand haben, steht auf der elften Tafel: die Gruppe rechts befindet sich in einem späteren Stadium als die Gruppe links. In Wahrheit bleibt also auch hier die Erzählung kontinuierlich und täuscht die Augenblicklichkeit vor. Bei allen größeren Vorwürfen muß der Maler so verfahren, weil das Dramatische eines Vorgangs im Werden und Verklingen sich offenbart (s. S. 376), und

auch bei minder gewichtigen Stoffen verlangt das Gesetz der Mannigfaltigkeit meist eine unwirkliche Zeitordnung der Dinge. Der Künstler hat gegenüber der Zeit dieselbe Freiheit wie gegenüber dem Raum. In Raffaels »Verklärung« (Tafel IV) ist aus einem entfernten, hohen Berge eine nahe, niedrige Erhöhung geworden; Christus, der darüber schwebt, wird von niemand gesehen, selbst nicht von den zwei Aposteln, die in diese Richtung weisen; die realen Raumverhältnisse sind gänzlich umgestaltet zu Gunsten der künstlerischen Absicht. Trotzdem — und das scheint das Wunderbarste — bleibt das Gemälde eine bildliche Raumeinheit und eine ideale Zeiteinheit.

Um die Einheitlichkeit des Raumes zu gewinnen, des flachen und des körperhaften, können zwei Wege beschritten werden. Der eine führt durch Licht und Schatten, der andere durch das Reich der Farben. Sie schließen sich nicht aus, denn jede helle Farbe ist ein Licht gegenüber einer dunklen und ein Schatten gegenüber einer noch helleren. Die Meister der venezianischen Schule hellen ihr Rot durch weißliches Rosa auf und dunkeln es mit tiefem Karmin ab [13]). Holbeins ernste und schwere Kunst dagegen legt allen Nachdruck auf Licht und Schatten als solche; Rembrandt vereinheitlicht Raum wie Körper durch das Licht selber und seine bis in tiefe Schwärze hinabreichenden Abstufungen, oft ohne jede Schonung für den dargestellten Gegenstand (vgl. Tafel V). Überhaupt haben die alten Maler die Lokalfarben gemildert, indem sie Hinter- und Mittelgrund herrschen und den Vordergrund verhältnismäßig zurücktreten ließen. Vornehmlich an holländischen Bildern des 17. Jahrhunderts kann man beobachten, wie die matten Farben, die der Fernsicht im Unterschied zur Nahsicht zukommen, in die Lichtverteilung aufgehen und wie diese den Blick von der ersten Sehebene zur letzten, vom Rande zur Mitte führt. Schaltet man die Qualität der Farbe aus und prüft die Helligkeitsgrade, so erhält man von manchen Bildern den Eindruck eines unregelmäßigen Musters, worin Hell gegen Dunkel steht. Meist gibt es ein Hauptlicht, dem die anderen untergeordnet sind, und die Dunkelheit nimmt nach außen hin zu; auch wenn die Grundlage, auf der der Maler ähnlich dem Architekten seinen Bau aufführt, hell angelegt ist, ruhen der Regel nach die Schattenmassen an den Rändern [14]).

Der echte Kolorist setzt alle Lichtwerte in Farbenwerte um, jeden Gegensatz sucht er durch einen Farbenkontrast auszudrücken. Eine Farbenverbindung vermag an und für sich unzweideutige Raumgefühle hervorzubringen: die lebhaften Nuancen treiben die anderen zurück, Rot scheint nach dem Beschauer zu drängen, während Blau den Blick in die Tiefe des Bildes hineinzieht. Die Farbe spannt und bindet jene Teile, die in der Zeichnung sich nicht gesellen würden; sie läßt inein-

andergehen, was zusammengehört; sie trennt, was sonst verfließen würde; sie bettet in einen Hintergrund ein oder löst aus ihm heraus. Kurz, der Farbenwechsel hat raumbildende Kraft, er veranlaßt bei schwierigen Verhältnissen das Auge gewissermaßen zu unbewußten Schlüssen, aus denen die gewollte Raumwirkung wie ein fertiger Schlußsatz herausspringt.

Die Meister der Palette schätzen aber den Zusammenklang der Farben auch ohne Rücksicht auf seinen Beitrag zur Gliederung und Ordnung. In der Tat gefallen Farbenverbindungen unabhängig von der Form, an der sie auftreten, und von der Wirklichkeitsbedeutung, die sie besitzen mögen. In Glasmalerei und bunter Buchillustration finden wir die festliche Verwendung von Gold und Silber, sehen wir grüne Haare, blaue Pferde, purpurrote Blätter. Botticelli soll kühn behauptet haben, man brauche Landschaft nicht zu studieren: ein mit Farben getränkter Schwamm, an die Mauer geworfen, gebe Landschaft genug; sicher überliefert ist Whistlers Wort von einer glücklichen Zeit, »wenn einmal das Publikum gar nicht mehr Gegenstände verlangt, sondern an Farbenkombinationen sich sättigt — keine Figuren, keine Landschaften mehr, nur Klänge«. Es wird erzählt, daß Böcklin in den Bildern seiner Spätzeit einen Grundsatz befolgt habe, der wahrhaftig aus dem Bild ein Rechenexempel des Kolorismus machen würde: drei Farbengruppen, vielleicht Grün im Vordergrund, Rot in der Mitte, Blau im Himmel, und in diese Hauptgruppen kommen jedesmal die zwei anderen fehlenden Farben auf kleineren Flächen hinein, z. B. in eine Wiese rote und blaue Blumen, in den wolkenlosen Himmel grüne Blätter und rote Blüten[15]). Die Gesetzmäßigkeit des Farbenmusters, die in der bewußten Abweichung vom Naturvorbild am lebhaftesten sich bekundet, beruht auf ästhetischen Elementarvorgängen, die früher (S. 117—121) besprochen wurden. In der Technik der Malerei wird die Harmonie entweder durch Verwendung der ganzen Farbenskala oder durch Auswahl eines Dreiklanges erzielt. Der Dreiklang wirkt aber im Grunde ebenso wie das Ganze, weil wir die fehlenden Farben mit ziemlicher Anschaulichkeit ergänzen. Schließt man Schwarz und Weiß aus, so ist wohl die Zusammenstellung Gelb-Rot-Blau als älteste zu nennen; recht häufig tritt uns der Dreiklang Orange-Grün-Violett entgegen. Doch trägt zur Wirkung viel bei, welche Pigmente gewählt und wie sie behandelt werden. Namentlich der Unterschied des glatten und des körnigen Auftragens führt zu abweichenden Erfolgen. Wer darauf besteht, daß Bilder auch mit der Lupe betrachtet werden können, muß den Farbstoff dünn auftragen. Größere Leuchtkraft kommt durch dickes Aufsetzen zu stande, und die rauhe Oberfläche des Bildes schadet nicht, sobald der Betrachter den rechten Abstand

zwischen sich und dem Bilde läßt, d. h. einen größeren als den von der Schulregel geforderten (der Ausdehnung des Bildes genau entsprechenden) Abstand. In der Nähe versagen auch alle diejenigen Gemälde, die durch ein Nebeneinander der Farbenelemente hergestellt werden und die Mischung der kleinen Tupfen oder Rechtecke dem Auge überlassen. Indessen, welche ästhetische oder moralische Vorschrift verlangt, daß der Genuß bei der Nahbetrachtung eintreten soll?

Die roten und blauen Punkte, die sich auf der Netzhaut zum Violett vermischen, sind allerdings unnatürlich. Aber jede Pinselführung, ob sie nun mit breiten Strichen oder mit Haken und Schweifen arbeitet, verfährt anders als die Natur. Für die Bewertung der Farbenteilung und der Fleckchenmanier kommt also lediglich in Frage, was damit geleistet werden kann. Das ist nicht wenig. Die leuchtende Atmosphäre, die Farben und Formen ändert, sie in strahlende Stückchen zerlegt und von jeder Seite anders zeigt, sie läßt sich durch kein Mittel sicherer auf die Leinwand bannen. Wenn zwischen den farbigen Punkten weiße Punkte angebracht oder durch Aussparen des hellen Grundes erzeugt werden, so entsteht der höchste Grad der Leuchtkraft und der lebendigste Eindruck flimmernden Lichtes. Da wird alles beweglich, veränderlich, pulsierend, flatternd, die Gegenstände und ihre Eigenfarben verschwinden fast im flutenden und zitternden Licht. Diese Aufhebung aller Grenzen, diese Verflüchtigung der Dinge in eine höchste Einheit, die ihrerseits doch nur Beziehung und Bewegung ist — das gleicht dem philosophischen Bekenntnis eines Gegenwartsmenschen. Auch das Auflösen des Gegebenen in die kleinsten Bestandteile ist dem Zeitalter des Mikroskopes und der Bakterienkunde wohl angemessen. Endlich gewährt es einen großen Reiz, daß der Betrachter durch Veränderung des Standortes aus dem Bilde bald ein Chaos bald einen Kosmos machen kann. — Trotzdem bedeutet die geschilderte Malweise kein Allheilmittel für die Kunst. Wo es auf bestimmte Linienführung ankommt, wie bei der Wand- und Deckenmalerei, wo das Gesicht eines Menschen mit erkennbarer Ähnlichkeit wiedergegeben und aus der Umgebung losgelöst werden soll, wo starre Felsen deutlich hervortreten, Dämmerung und Nacht geschildert werden sollen, da versagt der Impressionismus. —

Als Einteilungsgrund für die Unterarten der Bildmalerei wird nach altem Brauch der Inhalt des Dargestellten verwendet. Ich finde diese Klassifikation keineswegs verächtlich. Da Kunst mehr als ein Formenspiel ist, so kann sowohl der äußere Stoff als auch die zum Ausdruck strebende Innerlichkeit maßgebend für das einzelne Gebilde, somit für seine Einordnung werden. Das religiöse Bild ist wirklich eine Art für sich, denn die Beschaffenheit seiner Stoffe beeinflußt die Form

nach jeder Hinsicht (vgl. S. 148). Der Maler, der den Gegenstand aus der heiligen Geschichte nimmt, interessiert nicht durch Neuheit des Stoffes. Er hat bloß zwei Möglichkeiten: entweder wirkt er durch die technische Ausführung, durch den Geschmack, mit dem er die Linie führt, die Fläche dehnt, die Farbe setzt, oder durch die Rührung, die aus der Erinnerung an unvergleichliche Ereignisse hervorquillt. In jenem Fall droht spielerische Behandlung des Höchsten, in diesem Fall ein frommes Handwerkertum. Die Mehrzahl der Heiligenbilder, ja sogar der Altargemälde gehört unter die Hilfsleistungen des Gottesdienstes und erfüllt ihren Zweck umso besser, je weniger der Kunstwert die Aufmerksamkeit fesselt; deshalb verwerfen Anhänger der kirchlichen Kunst jede Neuerung und halten an der geheiligten Überlieferung fest. Daß aber auf diesem Gebiet Meisterwerke möglich sind, ursprünglich in Form und Wesen, lebendig und doch gehalten, stolz und demütig zugleich, das lehrt schon ein Blick auf die vierte und sechste der beigegebenen Tafeln.

Von der religiösen zur geschichtlichen Malerei ist kein weiter Schritt, und diese wiederum berührt sich vielfach mit Genre und Landschaft. Auch die Geschichtsmalerei steht zum guten Teil außerhalb der Kunst. Historisches Einzelwissen darf sicherlich einem Bilde zu gute kommen. Aber es ist doch traurig, wenn ein Ästhetiker alten Schlages von einem bekannten Gemälde rühmend erzählt: »Der Generalstabschef der dritten Armee, General v. Blumenthal, der gerade in jenen Tagen arg von einem hartnäckigen Schnupfen geplagt wurde, steht zur Rechten des Kronprinzen und verrät jenen unleidlichen Zustand durch Gesichtsausdruck und Haltung mit dem großen weißen Taschentuch in der Hand in unverkennbarster, genau beobachteter und wiedergegebener Weise.« Für die Darstellung solcher Zufälligkeiten genügt wohl die Photographie. Die künstlerische Aufgabe liegt darin, die sachlich zusammengehörenden Figuren so anzuordnen, daß sie zusammen gesehen werden müssen oder wenigstens die Blickbahn mit Notwendigkeit von der einen zur anderen Gestalt gelenkt wird. Wir sollen sogleich merken, daß gewisse Gruppen vorhanden sind und sich in bestimmten seelischen Verhältnissen befinden; wir sollen ferner fühlen, wo der Einheitspunkt liegt; wir sollen schließlich uns freuen an Kurven menschlicher Körper, Linien des Faltenwurfs, architektonischen Einrahmungen, landschaftlichen Hintergründen. Freilich besitzen manche Gegenstände eine Sprödigkeit, die ihre Auflösung ins Künstlerische ausschließt. Eine Schlacht aus dem 20. Jahrhundert kann nicht mit dem Pinsel geschildert werden, denn die Kämpfenden sind heutzutage entweder denkende Wesen oder Maschinen, daher immer malerisch uninteressant. Schlachtenbilder zeigen nur Episoden, sie sind im Grunde

Genrebilder besonderer Art. So gelten auch von ihnen meist die Vorwürfe, die man seit einiger Zeit gegen das »Anekdotenunkraut« in der Genremalerei erhebt. Gewiß ist nicht das stofflich bemerkenswerteste und detailreichste Bild zugleich das wertvollste. Aber nur verstiegener Ästhetizismus verurteilt die Erzählerlust, die von allem Anfang an mit der Malerei verbunden ist. Die Hauptsache bleibt, daß der Künstler sich die Einfachheit bewahrt. Die bedeutendsten Novellisten des Pinsels, die alten holländischen Maler, haben mit köstlicher Naivität das bunte Leben ihrer Zeit geschildert und dabei kaum jemals »Anekdoten« vorgetragen.

Ich möchte schließlich noch auf die besonderen Probleme aufmerksam machen, die mit der Porträtmalerei verknüpft sind. Widerspruchsvolle Anforderungen erschweren dem Künstler seine Arbeit. Jeder Auftraggeber will sehr schön und zugleich sehr ähnlich erscheinen. Das Bedürfnis nach sichtbarer Unsterblichkeit gibt ihm diese Wünsche ein. Im alten Ägypten ließen die Vornehmen Granitstatuen von sich machen; im Italien des 16. Jahrhunderts schwärmte man für Bronzemedaillons, im Frankreich des 17. Jahrhunderts für den Kupferstich; wir haben meist zwischen Photographie und Ölbild zu wählen und bevorzugen dies wegen seiner größeren Dauerhaftigkeit. Nun ist es begreiflich, daß das Äußere so erhalten werden soll wie es tatsächlich ist. Indessen, auf diese Art verliert das durchschnittliche Porträt des durchschnittlichen Menschen mit den Jahren an Wert: die Übereinstimmung mit dem Modell schwindet, der anscheinend verjüngte Kopf und die altmodische Tracht sehen lächerlich aus. Nach dem Ableben gar kann der Maßstab der Ähnlichkeit überhaupt nicht mehr angelegt werden. Und dennoch sagen wir von einem Porträt, dessen Urbild längst verstorben und uns nie bekannt gewesen ist: das muß ähnlich sein. Damit meinen wir den Eindruck der Lebendigkeit und individuellen Bestimmtheit. Um dieses Eindrucks willen verdenken wir es dem Modell und dem Maler, wenn sie auf flache Schönheit hinstreben, wenn sie die schmeichelhaftere Vornansicht, die alle gefährlichen Linien meidet, der kennzeichnenderen Seitenansicht vorziehen, wenn sie die Wirklichkeit einem unpersönlichen Ideal opfern. Das Typische eines Gesichtes soll allerdings herausgearbeitet werden, damit das für Ausdruck und Form Unwesentliche fortfalle. Wo Gelegenheit dazu ist, versäume man nicht, einen Menschen neben eine Büste und ein Ölbild von ihm zu stellen: der Eindruck ist nicht der von drei gleichen, sondern von drei verschiedenen Dingen, zwischen denen Ähnlichkeit besteht.

Sehen wir das Porträt an, das Whistler von Carlyle gemalt hat (Tafel XVI). Wir glauben dem Künstler ohne weiteres die Ähnlichkeit. Das Bild prägt sich in der Art ein, wie uns der Mensch selber un-

vergeßlich geworden wäre, hätten wir ihm einmal im Leben gegenüber gesessen. Keine Frage, daß dieser Mann ein kostbares Gut für die Menschheit war, weil er gedacht und gelitten hat; das *signum reprobationis* des vertieften Seins ist ihm aufgeprägt; die Geistigkeit dieses Menschen muß dem blödesten Auge sichtbar werden. Wir brauchen nicht zu wissen, wer er war, um von Teilnahme erwärmt zu werden; unwillkürlich fragen wir: was hat das Leben dir angetan? Mit welchen Problemen hast du den Kampf ausgefochten, der schwerer ist als der Kampf mit dem Lindwurm? Gegen welche Sorgen hast du heldenmütig gefochten? Mit welchen Menschen hat das Schicksal dich verkettet? Das wirre Haar und der ungepflegte Bart, der eigentümliche, rätselhafte Blick und die hervorleuchtende weiße Hand lassen den Betrachter so leicht nicht los. Erst allmählich merkt er, wie sorgsam das Bild gemacht und mit wie schöner Sparsamkeit jedes Mittel verwendet ist. Die Umsetzung ins Bildhafte erfolgt bei aller Entschiedenheit doch mit den zartesten Maßnahmen. Nirgends prahlt der Künstler mit seiner Fertigkeit, nirgends verschwendet er, nirgends verläßt er den Weg der Einfachheit. Die Anordnung im Raum, die Haltung des Körpers, die wunderliche Ausbuchtung an der Brust — so eigenartig und dennoch selbstverständlich —, kurz, die ganze Anlage des Bildes ist nicht nach einer oft benutzten Formel gestaltet, sondern gewissermaßen mit einem neuen Pinsel gemalt. Es ist demnach weder der Gesichtspunkt der Ähnlichkeit noch derjenige eines klassischen Schönheitsideals, unter dem wir anschauen. Vielmehr liegt der Kunstwert teils in der stillen Gewalt, mit der wir in die Tiefe persönlichen Seelendaseins geführt werden, teils in der köstlichen Sicherheit, die den Aufbau des Bildes beherrscht. Der erste Punkt bezeichnet den Ort, wo die Besonderheit der Porträtmalerei zu suchen ist. Die Photographie (man vergleiche die an sich so vortreffliche Aufnahme der Nonne auf Tafel XVII) besitzt niemals die seelenerweckende Zauberkraft einer malerisch bildenden Menschenhand.

4. Die graphische Bildkunst.

Von allen Seiten wird darüber geklagt, daß den Deutschen der Gegenwart ein unmittelbares Verhältnis zur Farbe abgehe. Die meisten müssen sich zur Farbe zwingen, während ihnen »das Schwarz-Weiß am natürlichsten zu Gesichte steht«[16]. Ihre Liebe gehört der graphischen Bildkunst, deren Reich sich vom Holzschnitt bis zum Kupferstich, von der Arabeske, die mit Wirklichkeiten spielt, bis zum figurenreichen Bilde ausdehnt.

Sei es nun so oder nicht, jedenfalls unterscheiden sich malerische und graphische Bildkunst sehr deutlich voneinander. Diese Erkenntnis ist erst neuerdings allgemein angenommen worden. Winckelmann sagte: »Kolorit, Licht und Schatten machen ein Gemälde nicht so schätzbar wie allein die edle Kontur«, und Ingres behauptete: »*Je mettrai sur ma porte: Ecole de Dessin, et je formerai des peintres.*« Damit wurde der Umriß, der vielleicht eine Grundlage der Malerei ist, zum Wesen der Malerei gemacht und die Grenze gegen die Zeichnung völlig verwischt. Jetzt ist die Überzeugung fast überall durchgedrungen, daß etwas für die Farbe Bestimmtes nicht in gleich vollkommener Weise graphisch dargestellt werden kann. Um die eigene Gesetzmäßigkeit der farblosen Bildkunst recht scharf herauszustellen, hat sogar ein theoretisierender Künstler [17]) die Griffelkunst aus dem Bunde mit Malerei und Plastik loslösen und sie der Poesie nähern wollen. Daß man mit dem Stift wie mit der Kehle Gedanken ausdrücken und Tatsachen berichten kann, steht über jedem Zweifel fest. Aber der Gegensatz der Mittel verbietet die Vereinigung. Es bleibt doch eine vor jeder theoretischen Anfechtung geschützte Erfahrung, daß die Graphiker die Dinge um ihrer sichtbaren Erscheinung willen wiedergeben. Das Herstellen räumlichen Gleichgewichtes, die Überleitung zu Hauptformen durch Hilfslinien, die Gruppierung um einen Strahlenkegel — alle solche Notwendigkeiten kennt man im Reiche der Wortkunst nicht. Man denke sich in Prosaform oder im Gedicht geschildert, wie drei Gentleman-Akrobaten zum Schluß ihrer Vorführung eine »Apotheose stellen«, und dagegen halte man das (schon auf S. 223 erwähnte) Ornament, dessen Wirklichkeitsbestandteile erst allmählich zum Bewußtsein kommen.

Fig. 16.



Dennoch steckt in jener Auffassung ein richtiger Kern. Die Umformung des Wirklichen, ohne die Kunst nicht Kunst ist, wird in der Graphik und zumal in der Zeichnung besonders energisch vollzogen. Der Zeichner kann sich noch heute erlauben, was dem Maler nur auf sehr frühen Stufen allgemein nachgesehen wurde, er kann die Raumeinheit verletzen, zwei Schauplätze miteinander verbinden und ähnliche

Freiheiten sich nehmen. Denn bei der wirklichkeitsfremden Beschaffenheit des Umrisses sind Absicht und Eindruck diejenigen einer Zeichensprache. In der geschichtlichen Entwickelung der Graphik [18]) haben sich Symbole ausgebildet, durch die der Betrachter sogleich an die der Darstellung unterliegenden Naturdinge erinnert, außerdem aber auch mit Sicherheit in den sachlichen Zusammenhang und geistigen Gehalt hineingezogen wird. Das auf Tafel III wiedergegebene Blatt aus dem sogenannten Gebetbuch der heiligen Hildegard ist in vielen Beziehungen recht lehrreich. Die Größenverhältnisse zwischen Baum und Mensch entsprechen nicht der Wirklichkeit, der Erdboden wird durch ein gleichsam stenographisches Sigel angedeutet, die Früchte in der Baumkrone zeigen zweimal dieselbe geometrische Anordnung, der Hintergrund ist eine leere, dunkel umrahmte Fläche. Wir verstehen leicht, daß solche Strichbilder zur Illustration geschriebener und gedruckter Bücher am besten sich eignen. Der einfache Linienstil verträgt sich mit der Flächenhaftigkeit der Buchseite, der ins Abstrakte spielende Inhalt mit der ganz abstrakten Raumform der Letter; wie auf diesem Wege des Dichters Absicht in Handtätigkeit und Augenfreude umgesetzt, ja sogar selbständig fortgeführt und ergänzt werden kann, das hat am meisterhaftesten Menzel gezeigt. (Vgl. S. 329.) Ein anderes Verfahren umrankt den Text mit flüssigen Ornamenten, die nur gelegentlich ins Figürliche übergehen. Dürer hat das Gebetbuch des Kaisers Maximilian in dieser Art geschmückt. Versuche, die in ihrer manchmal dilettantischen Ungeschicklichkeit sehr belehrend sind, stammen von William Blake, jenem Dichter und Maler, der in tiefsinnigen Aphorismen Swedenborgs Geist zurückbeschwor und seinem Glaubensbekenntnis »*all things exist in the human imagination alone*« dadurch Ausdruck lieh, daß er die höchsten Begriffe in menschliche Formen zwang und die niedrigsten Wirklichkeiten zu schattenhaften Symbolen verflüchtigte. Sein »*Book of Job*« (1825) trägt die Bezeichnung: »*Invented and engraved by William Blake*«. Die von dem Künstler selbst gestochenen Kupferplatten enthalten außer den Zeichnungen auch den meist dazwischen gelagerten Text und an manchen Zeilen primitive Ansätze zu Zierleisten. Man sieht hier sehr deutlich, wie weit Schrift, abstrakte Raumform und graphische Bildkunst zusammengehören und an welchem Punkt sie sich scheiden.

Mit den bisher gebotenen Bestimmungen scheint nicht im Einklang, daß so häufig die schwarz-weißen Verfahrungsarten dem Naturgefühl und der Freude am Leben gedient haben. Vom Aussehen unserer Straßen und Zimmer, von unseren Trachten und Verkehrsformen berichten dem zukünftigen Kulturhistoriker nicht die Gemälde, sondern die Zeichnungen und namentlich die Photographien. Das erklärt sich wohl

aus zwei Gründen. Erstens sind die Werke dieser Kunstarten fast ohne Veränderung und in beliebig großer Anzahl zu vervielfältigen. Alsdann lassen sich auf farblosen Blättern die gleichgültigen und die häßlichen Erscheinungen ohne jedes Zögern festhalten. Da Schilderungen des gegenwärtigen Lebens auf weite Verbreitung rechnen und notwendigerweise mit trivialen, ja abstoßenden Dingen zu tun haben, so finden sie in der Graphik den natürlichen Bundesgenossen, etwa wie innerhalb der Wortkunst in der Erzählung [19]). Die graphischen Künstler erfreuen sich deshalb einer bemerkenswerten Volkstümlichkeit. Und vor allen Dingen: sie fühlen sich als selbständig.

Bei diesem Punkt müssen wir ein wenig verweilen. Ältere Theorien schätzen in der Handzeichnung das Werkzeug des Malers, der vorbereitende Entwürfe macht, in Stich, Radierung, Holzschnitt und Lithographie die Reproduktionsweisen von Gemälden. Die neuere Kunstwissenschaft hingegen gesteht ihnen das Recht von Kunstwerken zu, die sich selber genügen und in sich vollendet sein können. Dies umsomehr, als unzählige Kupferstiche und Holzschnitte ganz so wie ein farbiges Vollbild wirken wollen. Hier werden Umrisse und Töne, Flächen und Gestalten, modellierte Formen und farbenähnliche Abstufungen möglich. Es gibt eine Lichttonleiter von Schwarz zu Weiß, die mit dem Reichtum der Palette wetteifert. Aber ihre Verwendung bedeutet stets eine Unabhängigkeitserklärung gegenüber den Farben der Wirklichkeit. Die Phantasie der besten Kupferstecher und Radierer erbaut sich eine eigene Welt. Diese Künstler ziehen nicht in die Wälder, um dort den Baumschlag abzuzeichnen, sie stellen nicht ein Modell neben die Staffelei, sondern über den Tisch gebückt schaffen sie, dem zeichnenden Architekten, dem Musiker und dem Dichter vergleichbar. Sie rechnen daher in hohem Maße auf eine entgegenkommende Einbildungskraft. Der Radierer hat die lotrechte Seitenlinie eines Hauses darzustellen. Man sollte denken, er würde wie ein Baumeister eine feste Linie hinsetzen. Weit gefehlt. Er löst die Gerade in Krümmungen auf oder duldet Lücken in ihr oder macht zwei gleichlaufende Zitterlinien daraus. Die feine Nadel geht ihre eigenen Wege. Ebenso selbstbewußt ist der Tonschnitt des Holzschneiders, der mannigfaltig abgestufte Flächen auf schwarzem Untergrunde herstellt und aus dem Gegensatz heller und dunkler Flächen einen besonderen Stil des Bildmäßigen hervorbringt.

Ob das Hinzutreten von Farbe Kupferdruck, Radierung und Holzschnitt aus der Reihe der graphischen Künste in die Gruppe der Malerei überführt, diese Frage wird verschiedentlich beantwortet werden können. Da es sich um wenige Farben handelt, pflegen sie ohne Modellierung, rein dekorativ verwendet zu werden. Die bewußte Ab-

kehr von der Wirklichkeit erscheint manchen Theoretikern als genügender Grund, um den Buntdruck in jeder Form von der Malerei auszuschließen. Ich finde es nicht zweckmäßig, das so einfache und sichere Unterscheidungsmittel der Farbigkeit preiszugeben, weil die realistische Absicht fehlt. Eher möchte ich die malerische Bildkunst auf diejenigen Leistungen beschränken, die aus dem Geist der Farbe heraus entstanden sind, während der Graphiker niemals mit dem Herzen bei der Farbengebung ist. Doch stößt die Anwendung dieses Grundsatzes auf erhebliche Schwierigkeiten. Denn wohin gehören beispielsweise die zart getönten Tafelbilder der englischen Präraffaeliten, die dem Rhythmus der Linienführung und dem ornamentalen Wesen so außerordentlich viel verdanken? Das Bildleben, in seiner Mitte Farbe und echteste Malerei, verklingt in zarter, fast nur noch linearer Farblosigkeit oder läuft gar in einen Schmuck des Rahmens aus. Immerhin — jenes Prinzip bleibt das brauchbarste, obwohl es der Einsicht des Kunstkenners in jedem Einzelfall mehr Spielraum läßt als wünschenswert ist.

Wenn ehedem die graphische Bildkunst bloß als Vorspiel und Abgesang der Malerei geschätzt wurde, so gilt die Photographie heutzutage noch vielfach als Hilfsmittel und Wiedergabeverfahren. In der Tat kann man daran zweifeln, ob sie irgendwie zur Kunst zu rechnen sei. Ihre Verbreitung und Bedeutung verdankt sie ja anderen Momenten als der künstlerischen Qualität. Sie dient (als genaue Nachbildung eines flächenhaft gesehenen Dinges oder Vorganges) wissenschaftlichen Zwecken, weil sie der verhältnismäßig beste Ersatz der aus irgend welchen Gründen unzugänglichen Wirklichkeit ist. Ihre Reproduktion von Steinen, Pflanzen, Tieren ist ebenso nützlich wie ihre Wiedergabe von Urkunden, geographischen Karten, Häuserfassaden. In den allermeisten Fällen entstehen nicht Kunstwerke, sondern Dokumente. Namentlich die Augenblicksphotographie und die kinematographischen Aufnahmen sind Erfolge der Technik. Die Beurteilung der Photographie erfolgt daher meist von einem außerkünstlerischen Standpunkte aus. Angenommen, daß die auf der Platte notwendig erscheinenden optischen Fehler durch den Verstand des Photographen vermieden oder verbessert worden sind, entstehen Darstellungen von äußerster Genauigkeit. Das Lichtbild erzählt alle Details. Es ist zuverlässig wie die Statistik, analytisch und unparteiisch wie die Wissenschaft. Ein innerer Widerstand aber gegen diese graphische Methode stellte sich ein, als man bei der Porträtphotographie höhere Ansprüche erhob. Nicht nur daß die üblichen Aufnahmen im Wettstreit mit Zeichnungen und Gemälden zurückstehen mußten, nein, sie waren auch in der Hauptsache mangelhaft und ließen die abgebildeten Personen

kaum wiedererkennen. Der Grund dafür lag und liegt in Mängeln der Technik einerseits, anderseits in den verkehrten Ansprüchen derer, die sich photographieren lassen. Die Kunden der Ateliers nehmen die unnatürlichsten Stellungen ein, verändern oder, wie sie glauben, verschönern ihr Aussehen und stellen sich in eine Umgebung, die ihnen nicht im geringsten zukommt. Vor allem aber: sie verlangen, auf der Photographie schön auszusehen, im Sinne eines sehr allgemeinen Schönheitsideals; die Retusche muß dann alle eigentümlichen Züge aus dem Gesicht entfernen.

So schien denn das Lichtbild, sobald es der Sphäre der Kunst sich nähert, als untergeordnetes Verfahren der eingehenden Betrachtung unwert. Indessen schon vor zehn Jahren bemerkten Kenner, daß das bis dahin Erreichte nicht das überhaupt Erreichbare sei, daß man nicht die ganze Photographie ästhetisch zu mißbilligen brauche, indem man ihre durchschnittlichen Leistungen als unkünstlerisch verwerfe. Sie versuchten, sich von der Maschinenhaftigkeit des Apparates zu befreien, aus einem nützlichen Vervielfältigungsverfahren ein künstlerisch wertvolles Mittel des Ausdrucks zu machen. Die Fortschritte der Photographie, die zu einer eigentümlichen schwarz-weißen Flächenkunst führten, waren etwa die folgenden. Ältere Blätter glichen den Definitionen: sie bestimmten alles aufs genaueste. In der Kunst aber wünschen wir einen ungewissen, Hoffnung weckenden Rest für unsere Einbildungskraft. Die Photographie entwickelte sich also nach der Richtung, daß die minutiöse Genauigkeit geopfert und ein durch Annäherung an richtig erzogenes Sehen malerisch wirkendes Bild hergestellt wurde. Die Technik wurde befähigt, alles Bewegliche wiederzugeben: die Wolken und das Wasser, den Blick und das Lächeln. Die Kunstphotographen begannen Naturstudien von außerordentlicher Eindringlichkeit und Ausdehnung zu machen. Um weniger Aufnahmen willen beobachteten sie ein halbes Jahr hindurch eine Landschaft oder einen Menschen. Sie warteten mit der Aufnahme, bis die Wirklichkeit ihren Vorstellungen von ihr entgegenkam. Denn wie jedermann das Glück hie und da einmal sich anbietet, so auch der Kunstwert. Nur bemerken wir ihn nicht immer und lassen den seltenen Augenblick unbenutzt vorüberziehen.

Die fortschrittliche Bewegung hat eine Technik ausgebildet, mit der sich Bildwirkungen erreichen lassen. In Bezug auf Behandlung der empfindlichen Schicht, der Anordnung, der Expositionsdauer und der Ausgestaltung des Abzuges gibt die Technik an Schwierigkeit und Komplikation den übrigen graphischen Verfahrungsweisen wenig nach. Zumal mit den orthochromatischen Linsen für die Aufnahme und mit dem Gummidruck für die Vervielfältigung sind Faktoren geschaffen,

die eine bildmäßige Photographie ermöglichen. Doch zugleich damit ist eine Verführung ins Leben getreten: die Verführung zur unphotographischen Photographie. Ich erkläre mich deutlicher. Die meisten von denen, die ihre Kunst nicht berufsmäßig treiben, sehen ihr Ziel darin, die Herkunft der Leistung zu verbergen: sie sind überglücklich, wenn ihre Abzüge für Radierungen oder Aquatintablätter gehalten werden, sie kopieren die Technik und die Auffassungsweise von Graphikern und Malern. So entstehen Lichtbilder, die mit den Negativen nur noch eine gewisse Familienähnlichkeit haben. Mit der Verleugnung des eigentümlichen photographischen Charakters aber begibt sich die Photographie des Rechtes, eine besondere Kunst genannt zu werden. Denn, wie schon oft gesagt wurde, jede Kunst will und soll mit einer spezifischen Technik, in einer sonst nicht vorhandenen Art die Wirklichkeit umformen und ein Innenleben ausdrücken. Ob das durch Lichtbilder möglich ist oder nicht, entscheidet über ihre Zugehörigkeit zur Kunst. In der Tat ist es möglich. Es sind Lichtbilder vorhanden, die sich als reine Photographie geben, ohne an malerischen Eigenschaften einzubüßen. Der Leser findet zwei Belege dafür auf den Tafeln XVII und XVIII. Jeder Maler müßte das Kloster näher an die Bäume heranrücken und diese flacher, mehr dekorativ behandeln; der Lichtstreif des Weges wäre auszuweiten und zu betonen; jeder Kunstphotograph der heute herrschenden Richtung würde die Fenster und Türen des Klosters zu verschleiern suchen. Indem auf alle solche Änderungen verzichtet und trotzdem die Naturstimmung eingefangen wird, entsteht eine vollwertige Photographie, die sich ihrer selbst nicht schämt. An dem Bild der Nonne fällt namentlich die schon (S. 408) erwähnte Augenblicklichkeit auf. Niemand wird daran zweifeln, daß die Photographie nach der Natur aufgenommen wurde, denn weder malerische noch graphische Technik spricht zu uns. Keinerlei üble Retusche hat sich darüber hergemacht. Und doch wird durch die Haltung, die Lichtverteilung und die Abtönung ein bildhafter Eindruck erzielt, der diese Photographie weit über die handwerksmäßige Gewöhnlichkeit hinaushebt.

Anmerkungen.

[1]) Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 3. Aufl., 1903.

[2]) Vgl. Lewis F. Day, Alte und neue Alphabete. Deutsch, 1900.

[3]) Den Gedanken, daß die Säule etwas Seelisches darstellt, ein Ausdrucksmittel ist, hat schon Baumgarten in einen allgemeinen Zusammenhang gesetzt mit den künstlerischen Ausdrucksmitteln überhaupt. Er führt die Unterscheidung eines rauhen und eines blühenden Kunststiles durch und wendet sie an auf die Farben beim Malen und die Wortfärbungen beim Dichten. Es kommt in der Malerei nicht darauf an, das Bild möglichst bunt zu machen, sondern entscheidend ist die richtige

Verteilung von Licht und Schatten. Eine einzige Farbe kann genügen, wenn sie nur in sorgfältigen Schattierungen durchgeführt ist (§§ 688 ff.). Schon Plinius sagte: *sunt enim colores aut austeri aut floridi.* Keiner von beiden Stilen darf ausschließlich benutzt werden, sonst entsteht ein *fucus aestheticus* (§ 704). Der »rauhe Umriß« des Herakles und der »blühende« des Antinous sollen sich lediglich als Äußerungen des ästhetischen Lichtes voneinander unterscheiden. Der Dichter wird gut tun, die Außenseite der Tugend mit rauhen, ihre Innenseite mit den blühendsten Farben zu schildern. Und endlich, auf die Säule übertragen: die dorische Säule ist rauh, die korinthische blühend, die ionische ein Mittelding zwischen beiden; gerade Linien machen einen harten, krumme einen lieblichen Eindruck u. s. w. Dieser Gedankengang ist wohl auch noch heute verständlich, obgleich nicht leicht mit der Lehre von der verworrenen Erkenntnis zu vereinigen. Aber seine Verknüpfung mit der Theorie vom ästhetischen Licht beruht lediglich auf der Verführung durch die Naturwissenschaft. Wie nämlich die Farben nur Modifikationen des Sonnenlichtes sind, so sollen auch die ästhetischen Farben nur Modifikationen des ästhetischen Lichtes darstellen. Die Säulen, von denen oben die Rede war, sind Versinnlichungen von Stützen, ihre Idee ist sinnlich faßbar. Aber daß nun die Unterschiede der ionischen, dorischen und korinthischen Säule bloße Abänderungen dieser sinnlichen Klarheit darstellen, behauptet Baumgarten auf Grund der naturwissenschaftlichen Analogie, ohne es zu beweisen.

[4]) Entnommen aus Ellen Keys Buch »Die Wenigen und die Vielen«. Deutsch, 3. Aufl., 1905, S. 269 f.

[5]) J. Ruskin, Die sieben Leuchter. Deutsch, 1900, S. 112.

[6]) Wir haben Tür und Fenster, um mit der Außenwelt in Verbindung zu treten; alle festen Flächen der Stube sollen uns einfriedigen und schützen. Daher hat Edgar Poë (in seiner von Baudelaire übersetzten »Philosophie der Zimmerausstattung«) gegen die damals beliebten Prunkspiegel Einspruch erhoben. Vortrefflich schildert Poë die ebene, farblose und eintönige Oberfläche des Spiegels in ihrer ganzen Mißfälligkeit, sehr geistvoll zeigt er, daß ein großer Spiegel als lichtreflektierende Fläche und nun gar eine Anzahl solcher Spiegel die Formen und Grenzen eines Zimmers aufhebt. Übrigens ist Poë auch darin ein Vorläufer moderner Anschauungen, daß er die angewandte Kunst überschätzt. »Eine Autorität in Rechtsfragen kann ein gewöhnlicher Mensch sein, eine Autorität in Teppichen muß ein Genie sein. Und doch haben wir die Menschen über Teppiche sprechen sehen mit der Miene eines träumenden Rindes . . .«

[7]) Sehr nützlich ist, um die Vergleichung mit älteren Bauten vorzunehmen und einen Standpunkt zu gewinnen, das anspruchslose Büchlein von Adelbert Matthäi: Deutsche Baukunst im Mittelalter, 1904. Anregungen, ja Anreizungen gewähren: Robert de la Sizeranne, *Les Questions esthétiques contemporaines,* 1904 und Alfred Lichtwark, Palastfenster und Flügeltür, 3. Aufl., 1905. Auf Schmarsows Grundbegriffe der Kunstwissenschaft sei nochmals nachdrücklich hingewiesen.

[8]) J. Ruskin, Die sieben Leuchter, Kap. 5, § 21. Man vergleiche auch das leider wenig gekannte Büchlein von Johannes Merz, Das ästhetische Formgesetz der Plastik, 1892.

[9]) Zuerst wohl von W. Henke, Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike, 1871, S. 11.

[10]) Vgl. Walter Pater, *Greek Studies,* 1901, S. 238 und *The Renaissance,* 6. Aufl., 1902, S. 212. Weshalb es in der Skulptur kein Gegenstück zu der so reichen Blumen- und Früchtemalerei gibt, soll gelegentlich in einer besonderen Betrachtung untersucht werden.

[11]) Ferdinand Laban, Der Gemütsausdruck des Antinous, 1891. Die zitierte Stelle auf S. 68.

[12]) Für die Art, wie hier technische Schwierigkeiten bewältigt werden, sei eine Beschreibung angeführt: »Es folgen drei Frauen, eng nebeneinander gestellt, jede in verschieden geziertem Peplos; der Einfachheit wegen ist der Mantel, der bei allen dreien um die Schultern gelegt gedacht ist, nur auf der rechten Schulter der vordersten und vor der linken Schulter der hintersten angegeben; es ist damit durchaus nicht gemeint, daß die drei sich mit einem gemeinsamen Mantel begnügen, sondern es ist nur eine leicht verständliche Konvention (den Malern dieser alten Zeit geläufig). Nur auf diese Weise war es möglich, die Figuren so eng hintereinander darzustellen; sonst hätte immer der Mantel der einen die andere verdeckt.« Furtwängler und Reichhold, Griechische Vasenmalerei, 1904, S. 4.

[13]) John Ruskin, Vorlesungen über Kunst. Deutsch, Leipzig, Reclam, S. 99 ff.

[14]) Th. Couture, *Mêthode et entretiens d'atelier,* I, 231: »*Faisons notre addition:*

La base avant tout
[L'accord des contraires (rouge vert, jaune bleu)]
La dominante lumineuse et centrale
Les couleurs sombres s'augmentant vers les extrémités
Total: De bonnes conditions d'harmonie.«

Vgl. die Ausführungen auf S. 175 unseres Buches.

[15]) So zu lesen bei Ernst Würtenberger, Arnold Böcklin; einiges über seine Art zu schaffen, seine Technik und seine Person, 1902, S. 6 f.

[16]) Hermann Gottschalk, Weltwesen und Wahrheitwille, 1905, S. 344.

[17]) Max Klinger, Malerei und Zeichnung, 2. Aufl., 1895. Die Gegengründe vorweggenommen in Walter Cranes Schrift Linie und Form, Deutsch, 1901. Ich hebe hervor S. 16, 82, 97, 106, 251, 274.

[18]) Oskar Bie, Die moderne Zeichenkunst, Berlin, o. J. — Rudolf Kautzsch, Die deutsche Illustration, 1904.

[19]) Die erotischen Zeichnungen von Félicien Rops, oft freilich in unbestimmte Fleckenwirkung übergehend, und diejenigen von Aubrey Beardsley wären als Gemälde nie gewagt worden und gänzlich ungenießbar.

VI. Die Funktion der Kunst.

1. Die geistige Funktion.

Kunst, als Schöpfung des menschlichen Geistes, ist mit dem gesamten Wissen und Wollen der Menschen verbunden. Im Zusammenhang der Leistungen, die zu dauernden Formen sich verfestigt haben, gebührt ihr ein bestimmter Platz. Diese besondere Verrichtung läßt sich am ehesten feststellen, wenn ihr Verhältnis zu Wissenschaft, Gesellschaft und Sittlichkeit als zu den nächst verwandten Bildungen untersucht wird.

Was das Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft anlangt, so wird die Erörterung, wie mir scheint, am besten nicht mit Allgemeinheiten, sondern zweckmäßiger mit der Prüfung eines besonderen Falles begonnen. Als einen lehrreichen Fall betrachte ich die Versuche der Kunsthistoriker, in wissenchaftlicher Art Werke der Raum- und Bildkunst zu beschreiben, aus dem Augenschein des künstlerischen Lebens in die Sprache der wissenschaftlichen Begriffe zu übertragen [1]. Erklärung und Bewertung pflegen auf solche Schilderungen gestützt zu werden; wir können also hier an der Wurzel prüfen, wie weit Kunstwerke dem einfachsten Verfahren der Wissenschaft sich zugänglich erweisen. Am reizvollsten und schwierigsten ist die Aufgabe, die gelegentlich dem Kunsthistoriker erwächst, die Aufgabe, durch seine Beschreibung ein der Beobachtung nicht zugängliches Werk möglichst vollkommen zu ersetzen. Meist hat er freilich nur die sichtbare Erscheinung durch das Wort zu erläutern und zu beleben, manchmal aber muß er doch auch sie herzustellen versuchen. Hermann Grimms Anweisung: »alle Werke nur in Beschreibungen sichtbar« zeigt gerade in ihrer Übertreibung aufs deutlichste, daß unser Problem auch ein solches der Kunstwissenschaft, und zwar ein ihre Praxis bestimmendes ist. Sind nicht ferner in den täglich erscheinenden Berichten über Kunstausstellungen jedesmal Schilderungen von Bildern oder Büsten enthalten, die der Leser noch nicht erblickt hat oder überhaupt nicht zu sehen bekommen kann? Daher ist es erstaunlich genug, daß weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart erschöpfende Untersuchungen

über die Grenzen solcher Beschreibungen angestellt worden sind. Immerhin gibt es schätzenswerte Beiträge, namentlich aus älterer Zeit.

Blicken wir auf die deutsche Kunstwissenschaft der letzten hundertundfünfzig Jahre zurück, so begegnet uns zuerst Goethes erlauchter Name. Der Aufsatz über den Triumphzug des Mantegna enthält eine belebte, das Wesentliche gut vermerkende Beschreibung; sie schließt mit dem Geständnis, daß »man mit noch so viel gehäuften Worten den Wert der flüchtig beschriebenen Blätter doch nicht ausdrücken könnte«. Vasaris Schilderung wird als unzulänglich abgelehnt. »Wir wollen ihn aber deshalb nicht schelten, weil er von Bildern spricht, die ihm vor Augen stehen, von denen er glaubt, daß jedermann sie sehen wird. Auf seinem Standpunkte konnte die Absicht nicht sein, sie den Abwesenden oder gar Künftigen, wenn die Bilder verloren gegangen, zu vergegenwärtigen. Ist dieses doch auch die Art der Alten, die uns oft in Verzweiflung bringt. Wie anders hätte Pausanias verfahren müssen, wenn er sich des Zweckes hätte bewußt sein können, uns durch Worte über den Verlust herrlicher Kunstwerke zu trösten! Die Alten sprachen als gegenwärtig zu Gegenwärtigen, und da bedarf es nicht vieler Worte. Den absichtlichen Redekünsten Philostrats sind wir schuldig, daß wir uns einen deutlicheren Begriff von verlorenen köstlichen Bildern aufzubauen wagen.« — Während an dieser Stelle der Abstand des Wortes vom Augenschein hervorgehoben und zwischen ergänzender und ersetzender Beschreibung bedeutsam unterschieden wird, kommen in den Anmerkungen zu Diderots Versuch über die Malerei andere Gedanken zur Geltung. Bei Diderot war zu lesen: »Ich vollende mit einer Zeile, was der Künstler in einer Woche kaum entwirft, und zu seinem Unglück weiß er, sieht er, fühlt er wie ich und kann sich durch seine Darstellung nicht genug tun.« Hiezu meint nun Goethe: »Freilich ist die Malerei sehr weit von der Redekunst entfernt, und wenn man auch annehmen könnte, der bildende Künstler sehe die Gegenstände wie der Redner, so wird doch bei jenem ein ganz anderer Trieb erweckt als bei diesem. Der Redner eilt von Gegenstand zu Gegenstand, von Kunstwerk zu Kunstwerk, um darüber zu denken, sie zu fassen, sie zu übersehen, sie zu ordnen und ihre Eigenschaften auszusprechen. Der Künstler hingegen ruht auf dem Gegenstande, er vereinigt sich mit ihm in Liebe, er teilt ihm das Beste seines Geistes, seines Herzens mit, er bringt ihn wieder hervor.« Man beachte, wie die Wahrnehmung des Künstlers und des Redners doch nicht unbedingt als die gleiche und der Forscher als im Gegensatz zum Künstler hingestellt wird.

Wilhelm Heinse, der so begeistert über bildende Kunst und Musik zu sprechen wußte, hat in seinem Briefwechsel (herausgegeben von

Körte) mehrfach unser Problem berührt. An einer Stelle (I, 243) heißt es: »Außerdem hat jede Kunst ihre Grenzen, über welche keine andere Eroberungen machen kann. Malerei, Bildhauerei und Musik spotten in ihren eigentümlichen Schönheiten jeder Übersetzung, selbst die Poesie, die allergroßmächtigste, muß draußen bleiben.« In einem anderen Zusammenhang (I, 332) sind die wichtigsten Sätze die folgenden: »Gemalt und beschrieben ist schier so sehr voneinander verschieden, wie sehen und blind sein: wie der Zeiger einer Uhr im Julius auf der Ziffer Vier — von dem Morgenrot auf der Höhe des Brocken. Selbst die Beschreibungen Winckelmanns sind nur Brillen; und zwar Brillen nur für diese und jene Augen. ... Jedoch gebe ich Ihnen aus keinem Gemälde mehr als die Idee und das Malerische derselben, so wie ich's erkenne; weil ich zu überzeugt bin, daß alles andere mit eigenen Augen gesehen werden muß....« [2]) Über solche beweglichen Klagen geht um ein weniges hinaus George Forster, der die Kunst der Beschreibung nicht bloß an der Natur, sondern auch an Bauten und Gemälden übte. Seine Beschreibungen behagen uns nicht immer, sein Grundsatz jedoch ist der Erwähnung wert. »Meines Erachtens«, so sagt er, »erreicht man besser seinen Endzweck, indem man wiedererzählt, was man bei einem Kunstwerk empfand und dachte, also, wie und was es bewirkte, als wenn man es ausführlich beschreibt. Bei einer noch so umständlichen Beschreibung bedarf man einer höchstgespannten Aufmerksamkeit, um allmählich, wie man weiter hört oder liest, die Phantasie in Tätigkeit zu versetzen und ein Scheinbild formen zu lassen, welches für den Sinn einiges Interesse hat. Ungern läßt sich die Phantasie zu diesem Frondienst herab; denn sie ist gewohnt, von innen heraus, nicht fremdem Machwerk nachzubilden. Ästhetisches Gefühl ist die freie Triebfeder ihres Wirkens, und gerade dieses wird gegeben, wenn man, statt einer kalten Beschreibung eines Kunstwerks, die Schwingungen mitzuteilen und fortzupflanzen versucht, die sein Anblick im inneren Sinn erregte. Durch diese Fortpflanzung der Empfindungen ahnen wir dann — nicht wie das Kunstwerk wirklich gestaltet war —, aber gleichwohl, wie reich oder arm es sein mußte, um diese oder jene Kräfte zu äußern; und im Augenblick des Affekts dichten wir vielleicht eine Gestalt, der wir jene Wirkungen zutrauen und in der wir nun die Schatten jener unmittelbaren Eindrücke nachempfinden.« Ich möchte meinen, daß dies Verfahren bei der Musik noch besser am Platze ist, wie es denn auch von Nietzsche gegenüber Bizets »Carmen« geübt worden ist.

Von den Romantikern ist Wilhelm Schlegel am tiefsten in das Problem eingedrungen. Seine Übersetzerkunst befähigte ihn dazu. Einmal heißt es: »Für die so oft verfehlte Kunst, Gemälde mit Worten

zu malen, läßt sich im allgemeinen wohl keine andere Vorschrift erteilen als mit der Manier, den Gegenständen gemäß, aufs mannigfaltigste zu wechseln. Manchmal kann der dargestellte Moment aus einer Erzählung lebendig hervorgehen. Zuweilen ist eine fast mathematische Genauigkeit in lokalen Angaben nötig. Meistens muß der Ton der Beschreibung das Beste tun, um den Leser über das Wie zu verständigen. Hierin ist Diderot Meister: er musiziert viele Gemälde wie der Abt Vogler«[3]). Ein anderes Mal läßt Wilhelm Schlegel zwei Personen wie folgt miteinander reden: »Waller: .... Das einzelne Wort tut es freilich nicht, ebensowenig als der Zauber der Malerei in den abgesonderten Farben auf ihrer Palette liegt. Aber aus der Verbindung und Zusammenstellung der Worte gehen nicht nur Gestalten hervor: die Rede gibt ihnen auch ein Kolorit und kann stärker und sanfter beleuchten. — Luise: Brav! Diesmal reden Sie ganz nach meinem Herzen. — Waller: Freilich muß sie, um hierin die höchste Vollkommenheit zu erreichen, auch die Töne mit Wahl zusammenstellen und die Bewegungen nach Gesetzen ordnen. — Luise: O weh! es soll also förmlich gedichtet werden. Mit den Silbenmaßen habe ich mich niemals abgegeben....«[4]) Diese Gespräche spielten sich 1798 in der Dresdener Galerie ab. Die Fiktion ist, daß für die abwesende Schwester der einen Unterrednerin durch Gemäldebeschreibungen eine Art Ersatz geschaffen werden soll. Daher kann eine Untersuchung über Möglichkeit und Art solches Ersatzes nicht umgangen werden. Und August Wilhelm Schlegel war dazu vorherbestimmt als Kunstliebhaber und Wortkünstler, als der geborene Aneigner und Übersetzer. —

Wir gehen nun von geschichtlichen Erinnerungen zu eigenen Betrachtungen über. Wenn man die Ausdrucksfähigkeit des Wortes für die Zwecke der Kunstwissenschaft prüfen will, und zwar an dem jetzt üblichen Verfahren, so bieten sich zwei Wege als die kürzesten dar. Man kann die Schilderungen, die verschiedene Gelehrte von einem und demselben Werk entworfen haben, miteinander vergleichen, und man kann die Beschreibung verschiedener Werke durch denselben Autor daraufhin ansehen, ob sie zur unterscheidenden Kennzeichnung ausreichen. Aus der ersten Vergleichung ergibt sich sofort, daß unsere Kataloge und kunstgeschichtlichen Handbücher die abweichendsten Darstellungen desselben Bildes enthalten. Zum Erweis stelle ich zwei Schilderungen der Sixtinischen Madonna nebeneinander, die durch Kürze ausgezeichnet und in vornehmer Umgebung zu finden sind. »Maria schwebt in ganzer Gestalt auf weißen Wolken in goldduftiger Glorie von Engelsköpfchen. Der nackte Jesusknabe thront auf ihrem rechten Arme. Beide blicken den Beschauer gerade von vorn mit ernsten großen Augen an. Zu ihren Füßen knien zwei verehrende Heiligengestalten

auf den Wolken: links der heilige Papst Sixtus II., der die dreifache Krone vorn auf die Brüstung niedergelegt hat und entzückt zur Mutter Gottes emporblickt; rechts die demütig zur Seite schauende heilige Barbara, die an dem Turm zu ihrer Rechten kenntlich ist. Vorn in der Mitte blicken zwei Engelsknaben hinter der Brüstung hervor. Ein grüner Vorhang schließt oben die Erscheinung von der Erdenwelt ab.« — »Die weiten Augen der Sixtina haben es der Welt angetan. Ein breiter Nasenrücken und das Hilfsmittel, die Augen dadurch weit auseinander zu rücken, trotzdem aber ihren Blick sich nicht kreuzen zu lassen, sondern gleichlinig in die Ferne zu lenken, bedingen den Ausdruck; der Kopf von vollendeter Rundung, die Haltung groß über das Leben hinaus, der Aufbau in Beziehung zu den beiden anbetenden Heiligen ebenso streng in den Hauptmaßen wie flüssig in der Linienführung; die Gestalten umgeben von silbernem hellen Licht, wie dies schon Sebastiano del Piombo angestrebt hatte, die kraftvollste Farbe im Licht weißlich, nicht von der alten sonst hier beliebten Leuchtkraft.« (Vgl. Tafel VI.)

In beiden Beschreibungen fehlen wichtige Momente — beispielsweise wird das Bewegungsmotiv nicht erklärt — und anderseits sind in ihnen Phrasen und Beiwörter enthalten, die zum Verständnis nichts beitragen. Selbst ein Widerspruch fällt auf: der Dresdener Katalog spricht von »golddurftiger Glorie«, die Gurlittsche Kunstgeschichte von »silbernem hellen Licht«. Was aber das Wichtigste ist: würde ein nicht Unterrichteter die beiden Beschreibungen mit Sicherheit und Notwendigkeit auf dasselbe Gemälde beziehen? Fördern und vertiefen sie die Anschauung?

Recht unzulänglich ist die Sprache unserer Kunstgelehrten, wenn es gilt, die Art eines Meisters zu beschreiben, durch die alle seine Werke (oder wenigstens alle Werke einer bestimmten Schaffenszeit) ihr eigentümliches Gesicht erhalten. Wölfflin z. B. erkennt bei Giotto überall »lebendiges, überzeugendes Geschehen«. Er habe ein Auge für »das Sprechende«, sei ein Mann der »Wirklichkeit«, ein »Beobachter«. Masaccio scheint ihm mit Nachdruck »das Sein« zu geben, »die Körperlichkeit in der ganzen Kraft der Naturwirkung«. — Solche Wendungen entspringen wohl einer zutreffenden und durchgebildeten Anschauung und erhalten im Zusammenhang auch einen gewissen Wert; dennoch kann niemand aus ihnen eine Differenzierung der Künstlerprofile gewinnen. Ebensowenig leisten die von Wölfflin gern gebrauchten Beiwörter, weil sie ihrer Natur nach unzuverlässig und farblos sind. Auch Zusammenstellungen wie »von schöner Linie«, »von melodiösem Linienschwung«, »von grandiosem Ernst« besagen doch nichts. Nur wenn im Hörer oder Leser bereits ein Besitz an Vor-

stellungen vorhanden ist, können durcheinanderschwirrende Bildfragmente auftreten, und nur wo der Forscher zum Dichter wird, erzielt er einen Innen mit Innen verknüpfenden Eindruck; so wenn er von einem Bilde sagt, darin herrsche »ein allerfüllendes Schweigen, daß man glaubt, man würde es lispeln hören, wenn der Abendhauch an den schlanken Bäumchen die Blätter bewegt«. Die Worte dagegen, die vorangehen: »vollkommene Ruhe, lauter stille Linien, eine edle Architektur mit weitem Ausblick in die Ferne, eine schön verklingende Berglinie am Horizont«, könnten nicht minder gut auf ein Schwindsches Märchenbild passen als auf die Madonna von Perugino, von der sie gesagt sind. — Endlich ein letztes Beispiel. Mit folgenden vierzehn Wendungen schildert Wölfflin die Frührenaissance: feingliedrige mädchenhafte Figuren mit bunten Gewändern, blühende Wiesen, wehende Schleier, luftige Hallen mit weitgespannten Bogen auf schlanken Säulen, alle frische Kraft der Jugend, alles Helle und Muntere, alles Natürliche und Mannigfaltige, schlichte Natur und doch ein wenig Märchenpracht dabei. Das ist gewiß schön und treffend. Dennoch ließe sich die Beschreibung auf ein halbes Dutzend anderer Zeiten und Künstler anwenden. Als vor Jahren eine Geschichte der neuesten Kunst heftig angegriffen wurde, warf man ihrem Verfasser vor, daß er Schilderungen, die von Kennern und Künstlern stammen, wörtlich entlehnt und auf ganz andere Werke übertragen habe, als für welche sie ursprünglich bestimmt waren. Solche Plagiate sind doch nur dadurch möglich, daß auch den glänzendsten sprachlichen Darstellungen jene Genauigkeit mangelt, durch die sie unlöslich an die *eine* Kunst- oder Künstlererscheinung gekittet wären. Denn daß jener Kunsthistoriker widersinnige Übertragungen vorgenommen hätte, kann nicht behauptet werden. —

Wenn bisher untersucht wurde, inwieweit eine nichtkünstlerische Beschreibung die Anschauung eines Werkes der bildenden Kunst zu unterstützen und auf die Höhe einer genauen Erkenntnis zu heben vermag, so fragen wir nunmehr, ob Worte das Bild zu *ersetzen* vermögen. Um eine Grundlage zu gewinnen, habe ich öfter Beschreibungen von einfachen Kunstwerken vorgelesen oder auch vorgelegt und die Hörer angehalten, nach dieser Beschreibung eine schematische Zeichnung zu entwerfen. Die Einzelheiten des Verfahrens brauche ich wohl nicht zu erörtern. Sehr selten versagte jemand so vollständig, daß er keine einzige optische Vorstellung erhalten zu haben angab. Aber eine unverhältnismäßig große Zahl (fast 40 %) erklärte sich zu zeichnerischer Wiedergabe unfähig. Da weder künstlerische Darstellung noch Berücksichtigung der Einzelheiten verlangt, hingegen eine gewisse Fähigkeit zum Zeichnen nach Vorlagen festgestellt wurde, so wird

man annehmen dürfen, daß die flüchtig auftauchenden Gesichtsvorstellungen sehr undeutlich, wahrscheinlich überhaupt keine echten Sinnesvorstellungen waren. Von den gelieferten Versuchen, die natürlich meist in rohen Umrissen bestehen, waren nur wenige ganz unbrauchbar; im großen ganzen zeigen sie doch, daß eine verhältnismäßig genaue wörtliche Schilderung von den Hauptzügen eines Bildwerks — nicht von den Feinheiten und künstlerischen Eigenschaften — eine leidlich genügende Vorstellung erwecken kann. Ich gebe als Beispiel eine Beschreibung aus Grimms Michelangelo (6. Aufl. 1890 I, 153/4) und die Zergliederung der Versuchsergebnisse, die im Seminar vorgenommen wurde. Es handelt sich um die Madonna des Nationalmuseums in London. (Vgl. Tafel XIX.)

»Die Komposition zerfällt in drei Teile: in der Mitte die Madonna, rechts und links von ihr je zwei jugendliche Gestalten dicht nebeneinander, Engel, wenn man will. Die zur Linken sind nur in Umrissen da, die auf der anderen Seite aber vollendet und von so rührender Schönheit, daß sie zu dem Besten gehören, was Michelangelo hervorgebracht hat. Sie stehen dicht nebeneinander, zwei Knaben zwischen 14 und 15 Jahren etwa, der vorn stehende im Profil sichtbar — die ganze Gestalt herab —, der hinter ihm en face; dieser hat seinem Genossen beide Hände auf die Schulter gelegt und blickt mit ihm zugleich auf ein Pergamentblatt, das derselbe mit beiden Händen vor sich hält, als läse er darin, auch hat er den Kopf etwas vorgeneigt und die Augen darauf niedergeheftet. Ein Notenblatt vielleicht, von dem beide singen; die halbgeöffneten Lippen könnten es andeuten. Die nackten Arme, die Hände, die das Blatt halten, von jugendlicher Magerkeit beide, aber mit einer Naturbeobachtung gemalt, die zu loben oder zu beschreiben unmöglich ist, reichten allein hin, um dieser Gestalt den höchsten Wert zu geben. Dazu aber den Kopf, die köstlich schlanke Figur, das leichte Gewand in anliegenden, vielfach geknickten Falten bis über die Knie herab, dann das Knie und das Bein und der Fuß; — es gibt eine Darstellung der Natur, die etwas fast zu Ergreifendes hat, — man fühlt tief im Herzen eine Liebe zu diesem Kinde und möchte die Hand ins Feuer legen, daß es rein und unschuldig sei. Das Gewand des anderen ist dunkel, es liegt ein Schatten über den Augen, und im Auge ein ganz anderer Charakter, doch nicht weniger liebenswürdig. Auch das Haar anders, die Locken dichter, dunkler und in Häkchen ausfahrend, während die des ersten, sanfter und voller hinter das Ohr zurückgestrichen, auf dem Nacken liegen. — Die Jungfrau sehen wir ganz von vorn. Ein heller Mantel ist auf der linken Schulter mit den Zipfeln zu einem starken Knoten zusammengebunden, verhüllt den rechten Arm beinahe und ist unten weitfaltig

um und über die Knie geschlagen. Auf dem dunklen Haar liegt ein weißer Schleier, doch so, daß er ringsum sichtbar bleibt. Über ihren Schoß hin greift das Jesuskind nach dem Buche, das die Mutter in der Linken haltend, ihm entzieht, wobei die Rechte unter dem Mantel vorkommend ihr behilflich wird. Es ist, als hätte auch sie selbst im Chor mitgesungen und eben das Blatt umwenden wollen, als das Kind ihr ins Buch griff, das sie leise nach links emporhebt. Johannes steht rechts neben dem Jesuskinde, mehr im Hintergrunde; ein Tierfell ist um das kleine Körperchen geschlagen, doch fast ohne es irgendwo zu verhüllen. Das Licht kommt von der Linken, dadurch fällt der Schatten, den die Gestalt der hl. Jungfrau wirft, ein geringes über ihn.«

Auch diese ausführliche Beschreibung bleibt doch gelegentlich so ungenau, daß sie grobe Irrtümer nicht ausschließt. Wenn zu Anfang gesagt wird: »Die Komposition zerfällt in drei Teile«, so fehlt die Ergänzung, daß diese drei Teile vom Maler ganz eng zusammengenommen sind. Daher sind in vielen der Skizzen die drei Gruppen durch Zwischenräume geschieden worden. Von der Beschaffenheit des Thronsitzes hören wir durch Grimm gar nichts, die Stellung des Jesuskindes und des Johannes sind in der Beschreibung vernachlässigt, auch wird nicht angegeben, daß die Madonna sitzt. Auf solche Mängel sind wir durch Fehler in den Zeichnungen aufmerksam geworden; diese Fehler waren gewissermaßen berechtigt, weil durch die Beschreibung nicht ausgeschlossen: ein bedenkliches Ergebnis bei einem Buche, das auf alle bildlichen Hilfsmittel verzichtet. Nur innerhalb enger Grenzen und ohne unbedingte Sicherheit vermag also das Wort den Erscheinungsgehalt demjenigen vor das innere Auge zu stellen, der das Kunstwerk noch nicht kennt. Dagegen leistet die Beschreibung der Erinnerung vortreffliche Dienste und lehrt, sobald sie durch den Anblick des Werkes oder einer guten Reproduktion ergänzt wird, sehen, was da ist. Für alle drei Verrichtungen wäre das natürliche Schema wohl dies: zuerst zu schildern, was dem Auge sich darbietet, alsdann, wenn die sichtbare Erscheinung als solche festgelegt ist, die stofflichen Inhalte und Zusammenhänge zu beschreiben; schließlich die zum Gemüt sprechenden Vorzüge hervorzuheben, die geschichtlichen Beziehungen darzulegen und eine kritische Würdigung anzureihen. Grimm hält in seinem Michelangelo sich manchmal (in 20 näher geprüften Fällen viermal) ziemlich genau an das Schema, meist jedoch ist Formales, Stoffliches und Kritisches kunstvoll, ja künstlerisch miteinander verwebt; und da er auf die geschichtlichen Bezüge und Kulturzusammenhänge großen Wert legt, so fehlt mehrere Male die Beschreibung, mehrere Male das ästhetische Urteil. Die Ordnung, überhaupt die Gestaltung einer kunstwissenschaftlichen Beschreibung hangt indessen

nicht nur von der Persönlichkeit des Schildernden, sondern mindestens ebensosehr von der Eigenart des zu schildernden Gegenstandes ab. Bei Zeichnungen, deren Formverhältnisse die mit ihnen verknüpften Ideen im Betrachter wecken sollen, wie bei aller Gedankenmalerei, ist eine bewußt rationalisierende, die gedanklichen Absichten entsprechend ausdrückende Beschreibung durchaus am Platze. Die vorzunehmende Transposition aus der Tonart des Sinnlichen in die des Begrifflichen erscheint hier als ein natürliches Beginnen. Eine zweite Klasse bilden die gemalten Anekdoten und Historien aller Grade. Auch ihnen kann eine Nacherzählung im wesentlichen gerecht werden. In etwas anderem Sinne selbst den Bildern, die ohne sonderliche Auslese, aber mit starker Hingabe an das Detail möglichst viel von einem Stückchen Außenwelt festzuhalten streben [5]). Denn ähnlich so wie der Beschauer die Ansammlung der genau durchgebildeten Einzelheiten nacheinander in sich aufnimmt, vermag die treulich folgende Feder den Inhalt und den an ihn gebundenen Eindruck objektiv zu beschreiben. Indessen, in solchen Werken ist noch nicht der ganze Reichtum und das letzte Geheimnis des Künstlerischen enthalten. Die Kunstwissenschaft und die Ästhetik neigen naturgemäß dazu, das als das Normale und Wesentliche anzusehen, was leicht zu beobachten und gut zu beschreiben ist. Ja, sie legitimieren mancherlei malerisch Sinnloses oder wenigstens technisch Ungeschicktes, wenn es nur aus einem verständigen Grunde in das Bild hineingesetzt ist und einen Berichtwert besitzt.

Nun aber gibt es Kunstwerke, in denen mit dem dargestellten Gegenstand die formalen Eigenschaften so verschmolzen sind, daß vor allem von diesen eine Vorstellung erweckt werden muß. Und auf einer gewissen Stufe der Beschäftigung mit Kunst wird es Bedürfnis, sich solche Qualitäten durch unterscheidendes Denken und in Worten zum Bewußtsein zu bringen. Gegenüber den Farben versagt das Wort, sobald über die allgemeinsten Bestimmungen hinausgegangen und ein Hinweis auf die Farbenskalen der Techniker nicht beliebt wird. Von dem übrigen Wie der Ausführung, von Ausnutzung und Gliederung des Raums, Anordnung und Führung der Hauptlinien, kurz von den Elementen des künstlerischen Gehaltes kann jedoch, wie gezeigt wurde, Rechenschaft abgelegt werden. Kunstschriftsteller ersten Ranges erreichen einen ganz brauchbaren Annäherungswert an die technische Weisheit des bildenden Künstlers. Freilich erwächst ihnen und ihren Lesern eine große Gefahr. Intimität mit der Kunst ist bei ihnen deshalb so selten, weil ihre Anteilnahme nicht rein künstlerisch bleibt, sondern allzu leicht rhetorisch wird. Der Wortmensch freut sich eines Bildes erst dann, wenn er es umgewandelt, ins Sprachliche übersetzt hat: er wähnt, mit klingenden und erfüllten Sätzen das Kunstwerk

selbst zu besitzen; das Reden oder Schreiben befriedigt ihn mehr als das Betrachten; das Apperzipieren mit Begriffen ersetzt ihm die eigentliche Anschauung. »Hundert, die schwatzen können, kommen auf einen, der denken kann, aber tausend, die denken können, kommen auf einen, der sehen kann«, sagt Ruskin.

Sonach ergreift die Beschreibung immer nur die Grundlagen der Formgestaltung und gerät gar leicht in eine Sphäre, die dem eigentlich Künstlerischen fremd ist. Ein Gefühl für das Wundersame des Gebildes entsteht erst durch des Dichters Wort. Unsere großen Kunsthistoriker werden aus Forschern zu Poeten dort, wo ihnen eine wirkliche Übertragung aus dem Augenschein in die Sprache gelingt, wo sie aus der Seele des Künstlers heraus sein Werk noch einmal schaffen, und zwar in ihrem Element, in dem der Sprache. Der Verschiedenheiten bleiben ja noch genug, aber es ist wenigstens der gleiche Geisteszustand, aus dem dort ein Kunstwerk der Formen und Farben entstanden war und hier ein Kunstwerk der Worte und Rhythmen nachgeschaffen wird. Wäre es nur auf diese Art möglich, die bestimmte Erscheinung aufsteigen zu lassen! Indessen Justi hat ganz recht, wenn er von Winckelmanns nach 1757 entstandenen Kunstbeschreibungen sagt: »Die neuen Beschreibungen sind keine gegenständlichen, etwa wie die naturwissenschaftlichen, welche der Sache mittels einer erschöpfenden Terminologie adäquat zu werden streben, schwerlich würde es gelingen, aus diesen Beschreibungen allein sich eine Vorstellung der Statuen zu machen; sondern sie sind eine Umsetzung der Impression, welche der Geist in einem Moment weihevoller Betrachtung empfing, in eine Reihe von Bildern und Begriffen, ganz so wie der Künstler seine schöpferische Intuition allmählich in plastische Realität umsetzt. Und da dieser Moment schöpferischer Intuition die ganze nachfolgende Arbeit bis zur Vollendung, ebenso wie die Wirkung des Vollendeten auf den Beschauer bedingt und bestimmt, so ist dieser Weg gewiß möglich, wiewohl nicht zur Nachahmung zu empfehlen«[6]).

Naive Gemüter meinen wohl, es sei nichts einfacher als die Beschreibung eines unveränderlichen sichtbaren Dinges. Sie vergessen, daß ohne Auswahl und Urteil die Schilderung nie ein Ende finden und außerdem niemand nützen würde. Wenn ich ein mikroskopisches Präparat so beschreiben wollte wie ich es sehe: mit allen Schmutzflecken, Luftbläschen und den undeutlichen Wahrnehmungsbildern der außerhalb der Brennweite liegenden Teile, dann wäre meine Nachbildung naturgetreu, jedoch völlig unwissenschaftlich. Wissenschaft ist mit der Kunst darin einig, daß sie die erlebte Wirklichkeit verändert und hierdurch bewältigt. Nachdem ein Einzelfall uns gezeigt hatte,

wie eng der beschreibenden Wissenschaft die Grenzen gezogen sind gegenüber dem besonderen Kunstwerk, müssen wir jetzt zu der allgemeineren Frage aufsteigen, wie sich die Kunst zur Wissenschaft verhält, demgemäß uns klarzumachen suchen, in welcher besonderen Weise Wissenschaft das unmittelbar Erfahrene umformt. Der Grundzug ist deutlich. Gegen die widerspruchsvolle und unklare Beschaffenheit der Erlebnisse kämpft das Denken an, indem es ihren Inhalt mit einer gewissen Willkür bearbeitet, alles Irrationale ausscheidet und überall denknotwendige Zusammenhänge, verstandesmäßige Konstruktionen herstellt. Anstatt die Mannigfaltigkeit des Seienden echoartig zu wiederholen, vergewaltigt und verfälscht die rationalisierende Wissenschaft die Natur; aber ihr Sinn ist ja gerade der, in das Erlebte Kausalverbindungen und andere Beziehungen hineinzutragen, d. h. es zu erklären. Unsere Einteilungen, Hypothesen, Betrachtungsweisen, Gesetze können nun und nimmermehr der Welt, wie wir sie erleben, also dem Wirklichsten und Ursprünglichsten als etwas noch Ursprünglicheres untergeschoben werden. Lotze hat treffend den Hang des Menschen geschildert, »die zufälligen Ansichten, die Zergliederungen, Hilfsbegriffe und Beziehungen, durch die es uns gelingt den Zusammenhang des Wirklichen zu denken, nachdem es da ist, als reale Maschinerie zu betrachten, durch die es ihm gelinge zu sein«, er hat die »Verwechselung der Verdeutlichung unserer Begriffe mit der sachlichen Zergliederung ihres Inhaltes« beleuchtet und darauf hingewiesen, »daß an der Sache die Eigenschaften ganz anders haften und zusammenhängen, als die Merkmale oder Teilvorstellungen an dem Begriff der Sache«. (Mikrokosmus 4. Aufl. 1888 III, 542, 206, 213.) Aber freilich hat er von verborgenen Zusammenhängen und Werten gesprochen, die innerhalb unseres Gedankenganges nicht erörtert werden können; ob es überhaupt in der Wirklichkeit innere Beziehungen gibt, die nun unseren Vorstellungen, Begriffen, Urteilen, Schlüssen entprechen mögen oder diesen logisch-wissenschaftlichen Formen völlig inadäquat sind, das soll und braucht hier nicht erwogen zu werden. Sicher ist mir, daß weder die objektive theoretische Erkenntnis, noch die subjektive künstlerische Formung solche Fragen zu beantworten haben. Denn die Grundüberzeugung, daß hinter den Erscheinungen eine Geisteswelt walte, ist weder eine beweisbare Lehre noch eine spezifisch künstlerische Auffassung.

Erst an zweiter Stelle stehen Wissensdrang und Bildstreben. Der Wissensdrang führt nicht in die höhere Heimat des Menschen: wer das innerste Wesen des Seienden zu enthüllen wünscht, muß wie Faust — den Schelling als Verkünder der Identitätsmetaphysik willkommen hieß — die Wissenschaft zur Seite werfen. Sieht er nicht die Hand,

die religiöse und philosophische Weltanschauung ihm bieten, so wird er sich der Zauberei verschreiben oder dem geistigen Nihilismus verfallen. Die Verstandeswissenschaft steht Rätseln kühl gegenüber: sie arbeitet gelassen an ihnen fort oder weist ihre Unlösbarkeit nach und erklärt sie eben damit für erledigt. Diese Haltung ist nur denkbar, indem die Forschung an der ihr notwendigen Einseitigkeit festhält. Daher, wenn wir so oft von wissenschaftlicher Objektivität hören, dürfen wir nicht an eine Beteuerung des profanen Erlebens denken. Diese »Objektivität« besteht keineswegs in parteiloser Hinnahme der Tatsachen, sondern in einem Verhalten, das neben anderem auch die natürlichsten Gefühlsbeziehungen zum Objekt abtötet und demnach nicht selten, z. B. beim medizinischen Menschenexperiment, zu grausamer Rücksichtslosigkeit führt. Immer wieder sagt man uns: die exakte Wissenschaft liefere Wirkliches. Wir wollen hiergegen nicht einmal geltend machen, daß ja die Beziehungen jedes Gegenstandes zur Allseitigkeit des Naturgegebenen und zum einzelnen Erlebenden fortfallen müssen. Sondern, um beim Einfachsten zu bleiben, fragen wir: Sind etwa die Empfindungskomplexe der Psychologie das, was wir in uns beobachten und was ohne Frage das Wirkliche ist? Haben die Atome der Physik Farbe und Geruch? Nein, sondern alle diese Erklärungsbegriffe sind Umbildungen des unmittelbar Erfahrenen. Die gesamte wissenschaftliche Tätigkeit ist eine Summe von *distinctiones rationis.* Wie jeder Punkt auf der Oberfläche eines Körpers in eine Umrißlinie eintreten kann und somit für den Zeichner unendlich viele Möglichkeiten entstehen, so entspringen auch aus jeder Erfahrung zahllose Möglichkeiten rein begrifflicher Unterscheidungen und Einordnungen.

Der logische Charakter der wissenschaftlichen Unterscheidungen bekundet sich bereits bei der sogenannten elementaren Analyse, denn auch bei ihr werden die Teilerscheinungen durch denkende Bearbeitung festgelegt — sonst wäre sie ja ein rohes Zerstückeln. In einem derartigen Zerlegen und Begrenzen offenbart sich die eigentümliche Fähigkeit des echten Forschers; wie könnte er jemals wagen, so die Einheit des Lebens auszudrücken wie große Künstler es mit wenigen Rhythmen getan haben! Ist doch seiner Zergliederung nicht nur die Schönheit, sondern auch die künstlerische Wahrheit der Dinge zum Opfer gefallen. Er mag von jenem Endziel träumen, erreicht indessen immer nur auf kleinen Strecken und in ganz anderen Dimensionen eine rationale Verbindung des analytisch Gefundenen.

Dies nämlich ist das Zweite. Wenn begrifflich zerlegt worden ist, dann können und sollen die Elemente in eine gleichfalls begriffliche Ordnung gebracht werden: »*nisi in ordines redigantur et velut castro-*

rum acies distribuantur in suas classes, omnia fluctuari necesse est«, sagt Caesalpinus mit einem treffenden Bilde (von dem freilich, um genau zu bleiben, alles Anschauliche abgezogen werden müßte, denn die Schlachtreihen der Wissenschaft stehen außerhalb der Erscheinungswelt). Die rationale Anordnung und Verknüpfung einfacher Bestandteile bildet den Abschluß jeder ausgereiften Wissenschaft. Dabei kommt es wesentlich an auf den logischen, künstlichen Charakter der Beziehungen. Schellings Naturphilosophie ist an manchen Stellen so tief unwissenschaftlich, weil die vorhergehende Analyse fehlt und namentlich weil die Verwandtschaft anschaulicher Merkmale zur Reihenbildung benutzt wird. Die reine Wissenschaft verwendet nicht sichtbare Ähnlichkeit, sondern logische (bisher meist kausale) Zusammengehörigkeit zur Herstellung der dem Denken notwendigen Kontinuität; die vier Sätze: *in mundo non datur hiatus, non datur saltus, non datur casus, non datur fatum* vereinigen sich alle »lediglich dahin, um in der empirischen Synthesis nichts zuzulassen, was dem Verstande und dem kontinuierlichen Zusammenhange aller Erscheinungen d. i. der Einheit seiner Begriffe Abbruch oder Eintrag tun könnte«. (Kant, Kritik der reinen Vernunft, Kehrbachs Ausg. S. 213.)

Die Technik des wissenschaftlichen Denkens beruht auf der Technik des Denkens überhaupt. Denken aber als Urteilen ist eine zergliedernde Tätigkeit; und damit aus dem Zerlegten wieder ein Zusammenhang werde, benutzt die Wissenschaft gewisse Hilfsvorstellungen, die zu ihren unentbehrlichen Werkzeugen gehören. So arbeitet sie mit Notwendigkeiten und Möglichkeiten, dergleichen die Natur nicht kennt. Denn der starre Charakter der Natur ist der des Seins. Das Denken hat sich ferner ein der Wirklichkeit ganz fremdes Mittel geschaffen in der Verneinung. Während alle Sinneseindrücke und alle Dinge selbstverständlicherweise nur positiv sind, besitzen wir die Negation und vermögen durch sie das Positive zu erkennen. Ja selbst das tritt ein, daß wir oftmals durch Verneinung des Möglichen, d. h. durch Aufeinandertürmen zweier echt menschlichen Denkverrichtungen zur Wirklichkeit gelangen. Hieraus folgt unmittelbar ein Satz von großer Tragweite. Die Mittel und die Ergebnisse der Wissenschaft sind nicht anschaulich. Die Wissenschaft bietet Erkenntnisse und keine Bilder. Wenn man botanische und zoologische Bücher mit Abbildungen ausstattet, so überschreitet man die Grenzen einer wissenschaftlichen Darstellung. Sehr deutlich hat Linné seine Ansicht hierüber ausgesprochen: »*icones ... absolute reiicio, licet fatear has magis gratas esse pueris iisque qui plus habent capitis quam cerebri; fateor has idiotis aliquid imponere.*« Auch die Demonstrationen im naturwissenschaftlichen Unterricht laufen dem eigentlichen Sinn der Wissenschaft zuwider. Denn

die Naturforschung geht immer aufs Allgemeine, und die Demonstration kann immer nur einen einzelnen Fall vor die Augen stellen. So wenig gegen die Beobachtung des Besonderen als die Grundlage der Arbeit einzuwenden ist, so entschieden muß doch gegen das neuerdings beliebte Übermaß der Veranschaulichung Einspruch erhoben werden, da auf diese Weise das Wesentliche zurückgedrängt und die Fähigkeit abstrakten Denkens im Lernenden ertötet wird. Wenn der Mathematiker den Lauf einer Kurve oder die Gestalt einer Fläche durch Zeichnungen oder Modelle darstellt, so bedient er sich eines gewissermaßen unerlaubten Hilfsmittels; die eigentliche Form seiner Darstellung ist die Definition durch Gleichungen. Der Physiker ist durchaus auf Gleichungssysteme angewiesen, denn mit der Fallmaschine, der schiefen Ebene und der Pendelschwingung kann er weder komplizierte Bewegungen noch die Bewegung an sich, die nicht an Körper gebundene Bewegung anschaulich machen. Die wissenschaftliche Darstellung der Bewegung ist und bleibt das Gleichungssystem, d. h. eine unanschauliche, begriffliche, abstrakte Darstellung. Nur durch Abstraktion gelangt die Wissenschaft zu den allgemeinen Begriffen, Bestimmungen und Gesetzen, mit deren systematischer Anordnung sie ihre Aufgabe löst. Und die Begriffsbestimmung als Erzeugnis des unumschränkt herrschenden Denkens ist die höchste Instanz der reinen Wissenschaft.

Wir übersehen bereits, daß das Wesentliche der Wissenschaft die besondere Art ist, in der sie die Dinge nimmt, die eigentümliche Betrachtung und Behandlung des Gegebenen, mit einem Wort: die Methode. Nun wird auch ganz klar, worin der Wert der Wissenschaft beruht. Offenbar nicht in der Übereinstimmung unserer Gedankenverbindungen mit der Wirklichkeit, sondern in der Folgerichtigkeit und Bewährung für die Zukunft: »Was fruchtbar ist allein ist wahr.« (Goethe.) Wenn wir Erfahrungen auf neue Gebiete übertragen, unsere in der Vergangenheit begründeten Kenntnisse für die Zukunft verwerten können, wenn wir zu einer praktischen Genauigkeit und Weiterarbeit gelangen, so ist der Zweck der Forschung erreicht. Alle höheren Ansprüche haben sich im Lauf der Geschichte als unerfüllbar erwiesen. Der Naturforscher wie der Historiker vermögen im besten Fall durch Ergänzung oder Unterlegung in die Dinge eine verständliche und verwendbare Ordnung hineinzubringen.

Über die Eigentümlichkeit, die alle Kunst bei ihrer Umformung des Gegebenen zeigt, kann ich mich kürzer fassen, da im Laufe des Buches genugsam davon gesprochen worden ist. Daß die Kunst im Gegensatz zur Wissenschaft die Erfahrungswelt bejaht oder vielmehr sie mit dem einen oder anderen Teil ihrer Eigenschaften in neuartige Gebilde aufnimmt, daß sie Gebärden, Klänge, Worte, Raumformen gelten

läßt, eben dies ist ja ein Hauptgegenstand der Darstellung gewesen. Dabei wird jedoch der sinnliche Stoff zu anderen Möglichkeiten frei verbunden, und diese Möglichkeiten sind nicht ein bloßes Hilfsmittel, sondern ein Endergebnis. Sie unterscheiden sich von dem launischen Spiel der individuellen Einbildungskraft durch eine in ihnen mächtige Notwendigkeit (s. S. 75). Man kann sie als anschauliche Notwendigkeit (S. 115) und als das Apriori der Kunst bezeichnen. Kant hat gezeigt, daß die vorbewußten Anschauungsformen Verbindungen erlauben, die nicht logisch und trotzdem zwingend sind: dasjenige, worauf ich mich stütze, wenn ich ohne Hilfe der Erfahrung zu einem Subjektbegriff etwas Neues allgemeingültig hinzufüge, z. B. von zwei geraden Linien aussage, sie haben nur einen Schnittpunkt, das ist die Gesetzmäßigkeit der menschlichen Raumauffassung. Die Notwendigkeit eines solchen Urteils ist nicht begrifflich, sondern anschaulich. Ihr scheint die Sicherheit des künstlerischen verwandt. Die unbedingte Überzeugungskraft, mit der der Maler zu einer bestimmten Stirn eine bestimmte Nase hinzufügt, beruht auf keinerlei Denkgesetz; der Zwang, einen Akkord so und nicht anders aufzulösen, bleibt innerhalb der Sinnenfälligkeit. Allerdings aber läßt sich hier auch das Gegenteil herstellen, während wir die zwei Geraden nimmermehr zu zwei Schnittpunkten bringen. Demnach wäre zu sagen: Die verpflichtende Kraft jener Linienführung oder Akkordauflösung erhält ihre Würde durch sich selbst und nicht dadurch, daß sie als überall befolgt nachzuweisen wäre. Sofern wir von Unbedingtheit reden, meinen wir den berechtigten Anspruch auf allgemeine Geltung.

Das Beiwort »anschaulich« hat seine Bedenken, weil es auf die Wortkunst nicht eigentlich angewendet werden kann. Es bezeichnet aber den gemeinten Gegensatz zur logisch-begrifflichen Ordnung so schlagend, daß es durchschlüpfen mag. Das nun zu erörternde Merkmal des künstlerischen Verhaltens, nämlich seine synthetische Kraft, dürfte auch strenger Beurteilung standhalten. Natürliches wie geschichtliches Leben sind grenzenlos und ungegliedert, sie zwingen des Fadens ewige Länge gleichgültig drehend auf die Spindel: erst die Kunst faßt die Erfahrungstatsachen zu konkreten Gruppen zusammen und verleiht ihnen dadurch den Einklang, der uns entzückt.

Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt?
— — — — — — — — — — —
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.
(Faust, Vorsp. auf d. Theater.)

Dieser Sachverhalt schließt in sich ein, daß der künstlerisch wirksame Gegenstand durch sich allein wirkt. Das erlebte und das wissen-

schaftlich umgeformte Objekt bedürfen der Beziehung zu anderen Dingen, das Kunstwerk hingegen steht auf sich selbst allein. Wenn zum Genuß eines Tonstückes oder Dramas oder Gemäldes etwas nötig ist, was außerhalb ihrer liegt, so handelt es sich um eine Komplikation. Dagegen bedeutet die Vereinigung zum Ganzen keineswegs die Ablehnung jeder Zergliederung. Sie geht vielmehr oft genug durch diese hindurch. Denn gerade aus der Zerlegung kann die sichtbarste Verbindung erwachsen.

Die Irrlehre ist weit verbreitet, daß Wissenschaft und Kunst, schwesterlich Hand in Hand, nach demselben Ziele wandern: dorthin, wo die ewigen Gesetze und letzten Gründe ruhen. Das tatsächliche Verhältnis ließe sich in einer ähnlichen Vergleichung etwa so andeuten: Bisweilen kehren sie sich den Rücken und streben verschiedenen Zielen zu, bisweilen jedoch umarmen sie sich so fest und innig, daß es aufmerksamen Hinblickens bedarf, um zu erkennen, welcher der beiden Schwestern diese Hand oder jener Fuß zukommen. Zu dem Gegensatz zwischen Wissenschaft und Kunst — den der Leser an dem Unterschied zwischen anatomischer Beschreibung und künstlerischer Darstellung des Nackten sich schnell in Erinnerung rufen kann — gehört als Ergänzung der unwillkürliche und schier unlösbare Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst.

Ein solcher Zusammenhang besteht in der Geschichtschreibung. Die historische Überlieferung ist nicht auf die unanfechtbaren, die wissenschaftlich stichhaltigen und die der bloßen Kunde dienenden Zeugnisse beschränkt, sondern schließt Heldensage und epische Dichtung ein, da beide an große Ereignisse anknüpfen und einen geschichtlichen Kern haben. Am schönsten zeigen die Wandersagen den Einfluß des poetischen Ersinnens auf die volkstümliche Geschichtsauffassung, und die germanischen Epen das unbewußte Eingreifen der Phantasie in der Verschmelzung mythischer mit geschichtlichen Personen. Daß manche moderne Historiker alle geschichtlichen Bewegungen an große Männer gebunden sehen, ist nicht nur ein künstlerischer Zug, sondern auch ein Überbleibsel aus den Tagen der Heldensage; gerade bei ihnen findet sich öfters die idealisierende Auffassung dessen, der »seiner Väter gern gedenkt«. Doch wohlgemerkt: das Verhältnis des Geschichtschreibers zu seinen Helden gleicht in einem Hauptpunkt dem des Dichters zu seinen Modellen. Die Menschen von Athen und Florenz strecken uns keine warme Hand entgegen — Schatten sind sie, durch unser eigenes Blut belebt; die Lebendigkeit, die sie haben, ist dramatische und nicht natürliche Lebendigkeit. — Recht eigentlich in der Mitte zwischen geschichtlichem Bericht und dichterischer Offenbarung stehen dem Inhalte nach Autobiographien, wie die *Confessio-*

nes, Vita nuova, Wahrheit und Dichtung. Ein chronikartiger Bericht aller möglichen Erlebnisse würde weder wissenschaftlichen noch künstlerischen Wert besitzen; jener liegt in der Wahrhaftigkeit, die auch vor Angabe unpoetischer Lebensstörungen nicht zurückschreckt, sowie im Nachweis wesentlicher Beziehungen zwischen dem Ich und den physisch-geistigen Umständen, dieser beruht auf Auswahl und Anordnung der Schicksale und auf ihrer Umformung zu Bildern, die schließlich aus der subjektivsten Einseitigkeit zur Totalität sich erweitern können.

Auf eine andere Verbindung zwischen Wissenschaft und Kunst sei bloß hingedeutet. Ich meine die vollbewußte Umwandlung wissenschaftlicher Erkenntnisse in künstlerische Darbietungen; die Illustrationen zu gelehrten Werken, die Schaustücke der sogenannten wissenschaftlichen Theater, die Memorialverse der lateinischen Grammatik können ebensogut hierher gerechnet werden wie die wissenschaftlichen Romane eines Jules Verne oder die Fabeln Aesops. Trotzdem bleibt die Kunst als eine selbständige und selbstwertige geistige Funktion neben der Wissenschaft bestehen. In Robert Schumanns Kinderszenen findet sich ein Stückchen mit der Überschrift: Der Dichter spricht. Wahrlich, so spricht er: Anfang und Ende schließen sich zusammen; Selbstversenkung tönt aus der fallenden Melodie; Aufschwung folgt trotz disharmonischen Widerständen; beruhigt in der reinen Anschauung kehren wir in uns selber zurück.

2. Die gesellschaftliche Funktion.

Die Selbständigkeit der Kunst scheint freilich in Frage gestellt, sobald man die Aufmerksamkeit auf ihre Verrichtung innerhalb der Gesellschaft sammelt. Wir bezeichneten früher die Kunstausübung der Kinder als eine besondere Lebens- und Lustform des jugendlichen Geistes, wir sahen, daß die primitive Kunst schier untrennbar mit Besitz und Nutzen, Anlockung und Abschreckung, Schutzbedürfnis und Anschlußbedürfnis, Mitteilung und Belehrung, Aberglauben und Krieg verschmolzen ist. Wo also liegt bei diesen Frühformen der Kunst die Grenzlinie zu den übrigen sozialen Vorgängen? Die Antwort scheint gegeben: In den ästhetischen Bestandteilen. Umso sicherer kann diese Antwort erfolgen, als festgestellt wurde, daß ästhetische Freude an sinnlichen Reizen sowie an den Formen der Symmetrie und des Rhythmus zu den ursprünglichen Hausgesetzen der Kunst gehört. Dennoch darf zweierlei nicht außer Acht gelassen werden. Einmal der oft erörterte Unterschied des Kunstwerkes und eines bloß ästhe-

tischen Gebildes. Alsdann der Umstand, daß nicht jede Beimengung ästhetischer Momente zu anderen Erzeugnissen diese Erzeugnisse in Kunstwerke umwandelt. Allerdings sind die trennenden Merkmale verschiebbar nach der Gunst der Zeiten und der Individuen (s. S. 112). So wird man zweifeln können, ob die Tracht, in deren Gestaltung und Veränderung immerfort ästhetische Motive eindringen, gelegentlich als Kunstwerk zu bezeichnen oder ausnahmslos als ein ästhetisch beeinflußtes Gebilde anderer Art zu bewerten sei; natürlich spreche ich nicht von der tyrannischen Einförmigkeit der Mode, sondern von Gewändern, die der erlesene Geschmack eines ganz persönlichen Empfindens hergestellt hat. Denn hierbei wie bei aller Ausschmückung strebt der einzelne nach Wirkung auf die übrigen und kehrt zu einer der ältesten Kunstabsichten zurück. Trotzdem geht William Morris [7]) zu weit, wenn er jede Leistung und jedes Erzeugnis, denen eine ästhetische Wendung verliehen wird, zur Kunst schlägt. Kunst meint nicht eine beliebige Verkoppelung des Brauchbaren oder Lehrhaften mit dem Ästhetischen, sondern jene feste und eigentümliche Verschmelzung, deren Formen im geschichtlichen Werden herausgebildet worden sind.

Wie gegen die übermäßige Ausdehnung des Begriffes Kunst, so walten gegen die Umsetzung dieser Begriffserweiterung in die Praxis erhebliche Bedenken. Mit dem jetzt so stürmisch sich äußernden Verlangen, die Kunst aus einem Vorrecht weniger zu einem Besitz aller zu machen, verbindet sich der Wunsch, daß die Kunst auch aus einer anderen Abgeschiedenheit heraustrete, daß sie nicht in Museen und Büchersammlungen, in Luxustheatern und Konzertsälen sich absperre, sondern überall mit unserem alltäglichen und häuslichen Leben verknüpft werde. Der Grundsatz, Kunst in alles hineinzutragen, hat in England den Umschwung des dekorativen Stils hervorgerufen: »Unsere Werkleute müssen Künstler, unsere Künstler Werkleute werden«, sagte der Sozialist Morris. Da Maschinenarbeit durch den Mangel persönlichen Anteils und die Gleichförmigkeit vieler Exemplare minderwertig wird, so soll auch der einfachste Handwerker Kunst produzieren; ja, selbst wir künstlerisch Untätigen werden zu eigenen Versuchen aufgefordert. Ein deutscher Ästhetiker behauptet sogar, »daß Kunst erst wirklich Kunst ist, wenn sie als künstlerische Bildung jeden Handgriff jedes Gelehrten, jedes Baumeisters, jedes Schusters, Bauern und Arbeiters leitet und bestimmt«.

Der Versuch, alles, was menschlicher Beeinflussung unterliegt, künstlerisch zu gestalten, hat die angewandten Künste gefördert und für kleinere Talente ein Betätigungsfeld geschaffen. Die Theorie hat daraus gelernt, daß die äußere Größe und konventionelle Bewertung der Werke nicht ausschließlich entscheidet, daß eine Zierleiste nicht minder

bedeutsam sein kann als ein Kolossalgemälde. Aber diesen Vorteilen stehen schlimme Nachteile gegenüber. Im wirtschaftlichen Leben hat die Kunstausdehnung einen verhängnisvollen Dilettantismus großgezogen. Ein weise beschränkter Dilettantismus mag sich nützlich zeigen; Goethe meinte, daß er »eine notwendige Folge schon verbreiteter Kunst sein und auch eine Ursache derselben abgeben, das Kunsttalent entwickeln, das Handwerk heben kann«. *Dilettare* heißt liebhaben und bedeutet, dem Gemüt durch eigene Betätigung Freude an der Kunst zuführen. Sobald jedoch dem Dilettanten das Bewußtsein entschwindet, daß seine gut gemeinte Leistung nur bis an die Grenze echter Kunst reicht, wird ein leidiger Hochmut gezüchtet. Auch neigen die Amateure dazu, die Kunst als ein Hausmittelchen des Wohlbehagens zu betrachten und den Berufskünstlern eine wirtschaftliche Konkurrenz schlimmster Art zu bereiten. Dazu kommt eine Verfälschung der Auffassung. Wenn unter Wert Eigenwert d. h. Unterschiedensein vom übrigen oder verhältnismäßige Seltenheit zu verstehen ist, so muß die Durchdringung des ganzen Lebens mit Kunst dieser selben Kunst ihren Sonderwert rauben. Wir sprachen bereits davon, als wir die Begriffe der Kallikratie und des Panästhetizismus kennen lernten. Die Gefahr liegt nahe, daß die Unterscheidung zwischen wichtig und unwichtig verloren geht und die Kunst als eine selbständige Funktion im gesellschaftlichen Leben überflüssig wird. Derjenige, der in einer Krawatte oder in einem Tapetenmuster genügend Kunst findet, braucht nicht mehr ins Museum zu pilgern. In Wahrheit gilt von Kunst wie von Wissenschaft und Religion, daß sie eine Kraft ist, die im Gemeinschaftsverbande nicht unbeschränkt herrschen, sondern ein Gleichgewicht mit den anderen Kräften erreichen soll. Die gesellschaftlichen Verrichtungen sind heutzutage so selbständig, daß ein Aufgehen ineinander dem Verzicht auf alle Kultur gleichkäme. Es wäre ferner ein Mißverständnis, wollte man dem Künstler eine der Allgegenwart der Kunst entsprechende göttliche Vollständigkeit beilegen. Der Künstler gehört seinem Berufe mit der gleichen Einseitigkeit an, mit der wir alle an unseren Beruf gebunden sind.

Nun versucht in der Gegenwart die Kunst nicht nur, sich aller Objekte, sondern auch aller Subjekte zu bemächtigen. Das heißt, man strebt danach, alle Volksklassen und Lebensalter mit denselben Segnungen der Kunst zu beglücken. Hierzu muß Stellung genommen werden. Und zwar wäre, um dem Problem auf den Grund zu gehen, etwa folgendes zu fragen: Verbindet oder trennt Kunst die Menschen? Gleicht sie Gegensätze aus oder verschärft sie diese? Ist sie demokratisch oder aristokratisch? Bedeutet sie eine Notwendigkeit oder einen Luxus? Soll sie die gleiche sein für alle oder darf es für die

Masse wie für die aufwachsende Jugend eine besondere Art von Kunst geben? Ich will nicht mit pedantischer Genauigkeit diese Fragen eine nach der anderen abhandeln, aber doch die wichtigsten Punkte herauszuheben mich bemühen.

Darwinistisch gesonnene Theoretiker haben behauptet, daß künstlerisches Genießen und Schaffen, aus überschüssiger Lebenskraft entsprungen, die Gattung erhalten helfe. Kunstgenuß versetze in einen harmonischen Gemütszustand, der für die Dauerhaftigkeit des einzelnen und der Gemeinschaft äußerst nützlich sei. Kunstschaffen stehe nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Wirkung auf die Menschen, sondern sei geradezu eine Form der Mitteilung und hierdurch eine Form menschlicher Gemeinsamkeit. Die Austauschfähigkeit seelischer Vorgänge erhöhe sich im Kunstwerk zum köstlichsten Einverständnis, das einer Berührung zwischen den Individuen nicht bedarf. In dieser Auffassung erscheint als Herzpunkt sowohl der Kunst wie des sozialen Lebens die Mitteilung. Die Kunst, so sagte uns Heinrich von Stein gern in seinen Vorlesungen über Richard Wagner (s. S. 45), gibt einen Begriff davon, was Menschen sich sein können. Indem der Genießende mit dem sich offenbarenden Künstler fühlt, schließt er sich mit ihm und vielen anderen, die ihm sonst fremd bleiben, zu einer höheren Einheit zusammen. Die so erzeugte einheitliche Stimmung kann praktischen Wert erhalten. So meinte es Gneisenau, als er seinem Könige zurief: auf Poesie ist die Sicherheit der Throne gegründet; ähnlich dachte Treitschke, als er aussprach, daß Goethe keinen geringeren Anteil an der Gründung des neuen deutschen Reiches habe als Bismarck. Bei allen freudigen und traurigen Anlässen, die eine Mehrheit bewegen, schlingt sich Musik wie ein Band um die Versammelten — namentlich auch religiöse und vaterländische Begeisterung entzündet sich an der Musik. Bildende Kunst dient oft dazu, durch Erinnerung an nationale Ehrentage die Volksgesinnung zu stärken oder durch Erinnerung an Unglück und Demütigung die Angehörigen desselben Stammes zu sozialisieren. Menzels beste Bilder gleichen einem Fahnensaal; wer eins dieser Blätter zerstört, zerreißt eine preußische Fahne.

Dieser Anschauung entspricht gewöhnlich eine sehr hohe Vorstellung vom Werte des Massenurteils. Während die Gegner in den Vielzuvielen eine Herde sehen, die mit der Peitsche in der Hand regiert werden muß, bewundern die Anhänger des demokratischen Grundsatzes die Aufhöhung mittelmäßiger Intelligenzen zu einer erstaunlichen Feinfühligkeit [8]). Sie erachten die Kunst, die nur wenigen zu gute kommt, für einen bloßen Ausfluß der Spielseligkeit und neigen dazu, echte Kunst mit Volkskunst gleichzusetzen. In England und Amerika, wo

alle höheren geistigen Tätigkeiten dem öffentlichen Leben entschiedener untergeordnet werden als bei uns, sind zuerst die Kunstkritiker zu Gesellschaftskritikern geworden und haben den Kapitalismus als die Quelle alles Übels bekämpft. Doch ist es der Russe Leo Tolstoj, der mit den schärfsten Worten die Unterordnung der Kunst unter die Ansprüche der Masse vertritt. Ich kann es mir nicht versagen, einige Stellen aus seiner Schrift »Über die Bedeutung der Wissenschaft und Kunst« herzusetzen, die ihre Widerlegung in sich selbst tragen und eine ausführliche Zurückweisung unnötig machen. Tolstoj lehrt: »Die Wissenschaften und Künste werden erst dann dem Volke dienstbar sein, wenn ihre Jünger mitten unter dem Volke und so wie das Volk leben und ihm, ohne irgend welche besonderen Rechte geltend zu machen, ihre wissenschaftlichen und künstlerischen Dienstleistungen darbieten werden, die anzunehmen oder nicht anzunehmen vom Willen des Volkes abhängen wird. . . . Das Produzieren von gelehrten Werken und Romanen kann so lange nicht als Wissenschaft und Kunst betrachtet werden, als nicht diejenigen Menschen, in deren Interesse wir vorgeblich alle diese Dinge betreiben, sie mit Freuden entgegennehmen. . . . Man sage einem unserer Musikkünstler, daß er auf der Harmonika spielen und die Bauernweiber Lieder lehren solle; man sage einem Dichter, daß er seine Poeme und Romane beiseite werfen und statt dessen Lieder, Geschichten und Sagen dichten solle, die dem ungebildeten Volke verständlich sind — sie werden einfach denjenigen, der ihnen solche Dinge zumutet, für verrückt erklären.« Mindestens müßte alles, was wir jetzt im eigentlichen Sinne Kunst nennen, als eine Vergeudung von Menschenarbeit erscheinen, und jeder kann sich ausmalen, was bei der Anwendung dieser Grundsätze von der Kunst noch übrigbleiben würde. Man hat so oft behauptet, die Kunst entarte, sobald sie sich vom Volke abschließt; aber mir scheint: wenn sie sich dem Volke opfert, so geht sie völlig zu Grunde.

In Wahrheit fühlen sich die wenigsten Künstler als Diener oder Verkünder des Volkswillens. Es sind nicht die schlechtesten, die einfach so schaffen, wie es ihnen gefällt, ohne dabei an den Nachbar zu denken, die, unberührt von den Wünschen der Masse, ganz den zeitlosen Anforderungen ihrer Kunst hingegeben, eigene Wege wandeln; gerade in den Blütezeiten haben die Künstler Korporationen gebildet, die nur ihren eigenen Gesetzen untertan waren und mit Bewußtsein ein Sonderleben führten[9]). Der viel gescholtene Hochmut der Künstler beruht zum Teil darauf, daß sie sich um soziale Ethik nicht im geringsten kümmern. Ihre erlesensten Gaben kommen aus der Einsamkeit und gehen in die Einsamkeit. Denn auch die Freude an der Hochkunst ist eine heimliche; niemand kann sie mit dem Genießenden

teilen. Bei niederen Erregungen mag es die Lust erhöhen, an beiden Seiten Ellbogen zu fühlen. Aber in den Weihestunden tiefster Ergriffenheit muß der einzelne mit sich allein sein — das erste Wort, das ein anderer sagt, wirkt wie ein falscher Ton. (Vgl. S. 110 und S. 332 ff.) Wenn man von der weißen Magie einer allgemein-menschlichen Kunst schwärmt, so bezieht man sich entweder auf Werke minderen Wertes, namentlich auf bloß belehrende und bekehrende, oder man vereinheitlicht Eindrücke, die in Wahrheit unendlich abgestuft sind und vom dumpfen Verständnis einiger Äußerlichkeiten hinaufreichen bis zum vollkommenen Erfassen des Gebotenen. Gewiß kann die Lust am Gegenstand, ja gelegentlich selbst der Sinn für die nicht-ästhetischen Bestandteile bei der Masse ebenso lebhaft sein wie bei den wenigen Kennern; damit jedoch der gesamte geistige Reichtum eines Meisterwerkes anspreche und die Fülle seiner Reize wirksam werde, ist ein geschultes und bewegliches Vermögen nötig (s. S. 90). Der Maler Trübner hat einmal festzustellen versucht, warum die mittelmäßigsten Bilder gerade das größte Publikum haben, und ist schließlich zu der Erklärung gekommen, daß dieses alle die Werke schätzt, in denen es das ihm geläufige akademische Können zur Darstellung eines ihm interessanten Gegenstandes aufgewendet sieht. Die Gebrüder Goncourt stellten sogar den Satz auf: Schön ist dasjenige, wovor das Publikum eine unwillkürliche Abneigung hat. In den Freimaurerbund vollkommener artistischer Seelen werden gar wenige eingelassen. Wir übrigen helfen uns, indem wir Feinheit und Tiefe wegmodifizieren. Aber wir wissen wenigstens: es gibt eine Höhenleistung, die aus dem Rohstoff der für das allgemeine Urteil hinlänglichen Kunst noch eine Quintessenz zu ziehen weiß. Zum Genießen solcher Leistungen gehört eine Willigkeit etwa wie die, vor einer asymmetrischen Blumenform Korins in Verzückung zu geraten; dazu gehört die Fähigkeit, aus zartester Verfeinerung, aus schmalster Linienführung, aus gedämpftester Feierlichkeit das volle Leben herauszufühlen; dazu gehört die Kraft, sich von aller irdischen Roheit und Härte loszulösen. Die Rechtfertigung der Hochkunst liegt in dem, was sie zwei oder drei Menschen gewährt. Ihr Reich ist nicht von dieser Welt.

Für die Massenernährung bleibt das gesund Vernünftige und wohl Geordnete die beste Kost. Denn die sich selbst als gleichartig empfindende Menge braucht zu allen ihren Verrichtungen diese Leitseile: eine gute Lehre und einen klaren Rhythmus. Es ist auch nichts dagegen einzuwenden. Der alte Sulzer scheint mir im Recht, wenn er von der Malerei »Unterstützung der Andacht in Tempeln, Erweckung patriotischer Gesinnung in öffentlichen Gebäuden und Nahrung für die Privattugend in Zimmern« verlangt. Nur würde ich das nicht

»den höheren Gebrauch der Malerei« nennen [10]). Wo immer man die Wunderwerke der Landschaftsmalerei einordnen mag — Wegsteine auf der breiten Straße der Volkserziehung sind sie nicht. Öffentliche Bauten können von Macht und Vergangenheit einer Nation erzählen, auch wohl als Zweckmäßigkeitsbildungen jedermann verständlich werden, aber die in ihnen enthaltene Auseinandersetzung des Formwillens mit der Schwere erschließt sich in allen Abstufungen nur der besonderen Empfänglichkeit. Scheitert demnach die Ausbreitung edelster Kunst, mindestens vieler ihrer Inhalte an der Unzulänglichkeit der Aufnehmenden, so erliegt sie anderseits auch einer praktischen Unmöglichkeit. Woher soll man so viele ausgezeichnete Schauspieler und Musiker nehmen, um der Menge eine wirklich erschöpfende Ausführung von Dramen und Tonwerken zu bieten? Riesenräume wären ferner nötig, und sie verschlingen Wort wie Klang. Ein Blatt, das die Mona Lisa darstellt und für ein paar Pfennige verkauft wird, läßt von den Reizen des Gemäldes kaum etwas ahnen. Nur die Wortkunst ist, ihrem eigentümlichen Mittel gemäß, den Verlusten durch billige Vervielfältigung nicht ausgesetzt. Im allgemeinen indessen bleibt auf dem Boden der Kunst wie überall das Gute auch teuer, daher den Armen nicht zugänglich. Wir möchten verzweifeln, wenn wir erwägen, daß reiche Liebhaber für ein Bildchen so viel Geld hingeben wie der Unterhalt einer Familie erfordert, daß Staat und Gesellschaft reproduzierenden Künstlern für ein paar Stunden dasselbe zahlen was sie der Jahresarbeit eines niederen Beamten mit Not und Mühe zubilligen, daß mit den Millionen, die für Kunstzwecke geopfert werden, so viele armselige Menschenkinder vor Verzweiflung, Schande, Selbstmord gerettet werden könnten. Aber wir müssen uns vor Augen halten: Kunst und abstrakte Wissenschaft würden überhaupt nicht dasein, wenn man mit ihrer Pflege bis zu jenen fernen Zeiten warten wollte, wo alles Elend verschwunden ist.

Nunmehr versuchen wir eine Übersicht über die Maßnahmen zu gewinnen, die gegenwärtig zur Popularisierung der Kunst ergriffen werden. Wenige Worte über jeden Hauptpunkt dürften ausreichen. Voran stehen die Bemühungen um Massenverbreitung guter Literatur. Wenn es gelingt, die ausgezeichnet arbeitenden Einrichtungen des Reise- und Kolportagebuchhandels aus dem Dienstverhältnis zur Schandlektüre zu befreien, so wird das offenkundig Schlechte und Gefährliche bekämpft werden können. Dieser Erfolg wäre unendlich viel wert. Aber er würde nicht bedeuten, daß die höchste Poesie zum Gemeingut wird. Alle Volksbüchereien und Schriftenverbreitungsvereine müssen innerhalb eines mäßigen Wertumfanges bleiben. — Auf dem Gebiet der bildenden Kunst scheinen mir die Versuche mit

farbigen Künstler-Steinzeichnungen am aussichtsreichsten. Denn hierbei handelt es sich nicht um minderwertige Nachahmungen, sondern um künstlerische Urbilder, die von dem Künstler in dieser Technik entworfen und bis auf den Abschluß des Druckes überwacht werden. Wieviel Abzüge angefertigt werden, spielt keine Rolle: das Werk bleibt stets dasselbe und zwar genau so, wie es der Maler gewollt hat. Immerhin ist der Preis dieser Steindruckgemälde zu hoch, als daß er von den Armen und Ärmsten gezahlt werden könnte. Der Umstand jedoch, daß auf solche Art nur lebende Künstler zu Worte kommen, stellt, obwohl er bekrittelt worden ist, eher einen Vorzug als einen Nachteil dar. Vollste Wirkung üben nämlich Kunstwerke auf die Zeit aus, in der sie entstanden sind, oder doch auf die nächstfolgenden Geschlechter. Liegen Jahrhunderte dazwischen, so ist vieles fremd geworden, von einem Dunstkreis umgeben, in dem die Gegenwart nicht frei atmet; ältere Werke bedürfen eines zeitraubenden Studiums und einer mühsamen Erklärung, enthüllen daher nicht so unmittelbar ihre künstlerischen Eigenschaften. Nur einem so fügsamen Volke wie dem deutschen darf man zumuten, Phidias oder Raffael sich näher zu glauben als die heimatlichen Künstler der letzten Jahrzehnte.

Eben hierin wurzelt ein Bedenken, das gegen die Überschätzung der jedermann frei zugänglichen Museen zu erheben ist. Hermann Grimm behauptete von den Berliner Galerien, sie seien nicht einmal geeignet, Studierende in die Welt der bildenden Kunst einzuführen. Beobachtet man gar die Masse der Besucher, die sich rat- und ziellos durch die Säle schiebt und in den Bildern Hieroglyphen anstaunt, so wird der Abstand des Vorhandenen und des Aufgefaßten noch deutlicher. Zwei Auswege sind gewählt worden. Entweder hat man Gruppen von Besuchern durch einen Fachmann führen lassen oder man hat kleine, einen Lehrgang darstellende Sammlungen begründet. Für diese Sammlungen müßte der leitende Gesichtspunkt darin bestehen, daß nichts künstlerisch Wertloses dargeboten wird, obgleich nicht alles Wertvolle gezeigt werden kann und soll. Über die Erfolge beider Versuchsklassen kann ich mir kein Urteil erlauben; doch möchte ich der zweiten den Vorzug geben. Jedenfalls hat sie sich auch auf anderen Gebieten bewährt. Beim Theater sicherlich besser als das Verfahren der sogenannten *Conférence*. Trotzdem können selbst die besten Volkstheater bei planmäßig eingerichteten Folgen nicht jedem ausgezeichneten Drama eine Stätte bereiten, da sie auf Werke angewiesen sind, die kraft ihres sozialen oder religiösen Gehaltes den Neigungen der Hörer entgegenkommen. Gar nun die übrigen Theater sind und bleiben geschäftliche Unternehmungen; sie mögen aristokratisch gedacht sein, müssen aber demokratisch betrieben werden.

Die Klagen darüber sind so alt wie die Bühne selbst. Recht hübsch hat jemand, der zum Bau gehört, die Nutzlosigkeit des Jammerns in dem Witzwort aufgedeckt: seit das Theater besteht, verfällt es. Die Geschichte des griechischen Volksschauspiels [11]) lehrt, daß Variétékünste und naturalistisches Drama sich nebeneinander entwickelt haben. Freude an bunten Schilderungen des zeitgenössischen Lebens, an Clownspäßen und Couplets, an willkürlichem Wechsel zwischen Niedrigem und Hohem ist als die Hauptanziehung dieser für Bauern und Proletarier bestimmten Bühnenkunst erwiesen. Zur Zeit des römischen Kaiserreichs herrschte der »Mimus«; das heroische Drama mit seinen drei handelnden Personen war völlig verdrängt. Im Mittelalter zwang das Volk den Misterien possenhafte Zwischenspiele auf und blieb seiner Liebe zu den Gauklern treu. Harlekin und Pulcinell, die Hauptfiguren des realistisch-komischen Puppenspiels, haben einen Siegeslauf durch die europäische Welt zurückgelegt; auch die türkischen Schattenspiele besitzen in einem tölpelhaften, aber durch dreisten Mutterwitz siegreichen Kasperle ihren Mittelpunkt. Seit drei Jahrtausenden lebt der Hanswurst, und zwar in ungezählten Formen, die vom Lustigmacher des Zirkus hinaufreichen bis zur komischen Figur bei Molière und Shakespeare. Immer hat das Volk von der Bühne verlangt, daß sie ihm derbe Späße und grobkörnige Sittenschilderungen vorsetze. Und was erwartet heutzutage das gebildete Publikum vom Theater? Es sieht in ihm einen Versammlungsort erhöhter Geselligkeit. Wozu bedienen sich Fürsten ihrer Hoftheater? Zu Repräsentationszwecken.

Der Trieb nach Zerstreuung und Schaugepränge ist so mächtig in der Menschennatur, daß die soziale Funktion der Kunst in den meisten Fällen ihm sich unterordnen muß. Wenn Schiller die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet und wenn Humboldt die Freizügigkeit aller künstlerischen Äußerungen mit der unendlichen Güte und Selbstheilungskraft menschlichen Wesens begründet, so unterschätzen sie die uns allen anhaftende Flachheit. Und weil diese Flachheit so gern in Gemeinheit hinabsinkt, deshalb ist das Zensoramt des Staates, von Humboldt zu Unrecht verworfen, nach wie vor unentbehrlich. Fast möchte man ihm einen weiteren Wirkungskreis wünschen, sofern man zugibt, daß die auf sich gestellte Gesellschaft tatsächlich die schlechteste und konventionellste Kunst am zärtlichsten hätschelt. Von jenem gesegneten Zustand, wo die eifrigste Nachfrage auf das Wertvollste sich richtete, sind wir außerordentlich weit entfernt, der Kräfteaustausch künstlerischen Schaffens und Genießens steht in keinem rechten Gleichgewicht. Besonderes Unheil stiften die Zwischenhändler, die lediglich ein Geschäft mit der Kunstvermittelung machen wollen und den größten Gewinn aus Mittelmäßigkeit einer-

seits, aus Spezialität anderseits ziehen; um die Kauflust des Publikums zu stacheln, lassen sie in gemessenen Abständen Neues zur Mode werden, eben das, was im Augenblick ihnen am meisten abwirft, nicht das, was vor der Ewigkeit bestehen kann. Dieser ganze Betrieb fällt unter den Gesichtspunkt des Warenaustausches und hat mit wirklicher Kunstpflege nur dadurch einen Berührungspunkt, daß er ihr versteckter und unehrlicher Gegner ist. Dem Künstler aber, der die Protektion geriebener Handelsleute verschmäht, bleiben nur drei Möglichkeiten wirtschaftlicher Existenz. Er kann entweder auf irgend welche Art zur materiellen Sicherheit gelangen und nun in der Unabhängigkeit der Besitzenden schaffen. Oder er fügt sich den Ansprüchen eines Mäcens, etwa eines Fürsten. Oder er stellt sich außerhalb der Gesellschaft und verzichtet lieber auf alle Wohltaten des geregelten Lebens, als daß er auch nur ein Teilchen von dem preisgäbe, was er seine Freiheit nennt. Die Bohême kann sehr wohl ein Durchgangspunkt sein; junges Blut mischt sich gern unter die Zigeuner der Kunst und mag für kurze Zeit den Reiz des Vagabundenlebens genießen; das Alter braucht »ein Obdach gegen Sturm und Regen der Winterzeit«. Dauernde Loslösung rächt sich stets dadurch, daß der Mensch unfähig zur Leistung wird.

Bisher war die gesetzlich geordnete Hilfe des Staates nur flüchtig erwähnt. Auch jetzt sei kurz an bekannte Dinge erinnert. Der Staat beschränkt sich nicht darauf, geschichtlich bedeutsame und schöne Kunstwerke zu sammeln, die Denkmäler der Vorzeit (auch literarische und musikalische) durch die Tätigkeit von Beamten und Kommissionen zu erhalten, sondern er gründet Lehranstalten zur Ausbildung von Künstlern, fördert diese durch Preise, Reisestipendien, Ehrengehälter und tritt selbst als Kunstunternehmer und Kunstbeurteiler auf. Über diese ganze Tätigkeit des Staates zu spotten, ist ebenso wohlfeil wie abgeschmackt. Gewiß können in Anstalten die Genies nicht gezüchtet und die etwa vorhandenen durch Aufträge oder Ausschreibungen auf die »rechte Bahn« gelenkt werden. Aber ihrer Bestimmung nach lehren Kunstakademien und Musikhochschulen etwas Lehrbares, nämlich die technische Bildung nebst den angrenzenden Fächern allgemeiner Bildung; sie sind gleich allen Schulen für den Durchschnitt bestimmt. Desgleichen gelten die übrigen Maßnahmen der Verwaltung dem Mehrheitsbetrieb auf dem Kunstmarkt. Hierbei muß freilich ihr erstes Anliegen sein, einer übermäßigen Erzeugung und Schätzung von Kunst entgegenzuarbeiten. Die Kunst ist eine Kraft, deren Gebrauch nicht durch sie selbst oder ihre Jünger geregelt, vielmehr in das Energienspiel des staatlichen Organismus eingefügt werden soll. Wenn Heißsporne fordern, daß die Kunst zum Ganzen des Lebens

werde, so ist daran richtig, daß sie eine Anlage zur Totalität besitzt. Aber Religion und Wissenschaft erheben denselben Anspruch. Zu Unrecht, denn wir leben nicht im luftleeren Raum. Der fromme Christ will kein anderes Gesetz anerkennen als das des Evangeliums, sollte es ihm auch den Schwur und den Dienst unter den Waffen verbieten, der Gelehrte möchte alles Tun und Treiben unter die Norm bedingungsloser Wahrheit stellen. Schon dies Nebeneinander zeigt, wie unhaltbar das Verlangen ist, aus dem Teil das Ganze machen zu wollen: würde die Kunst zum ausschließlichen Maßstab im sozialen Dasein, so müßten Glaube und Wissenschaft dagegen sich wehren, von den Männern des wirklichen Lebens ganz zu schweigen. Die Enthusiasten, die mit künstlerischer Kultur die Welt aus den Angeln heben möchten, sollten sich Goethes Wort zu Herzen nehmen: »Alles oder nichts ist von jeher die Devise des aufgeregten Demos.« Ruskins aussichtsloser Versuch, die wirtschaftlichen Verhältnisse der Gegenwart durch Kunstausdehnung über den Haufen zu werfen, war tollkühne Rückschrittlichkeit. Schließlich ist noch eine Tatsache wohl zu beachten. Jedesmal wenn Kunst die Alleinherrschaft errungen hat, ist sie selbst schwächlich und gefallsüchtig geworden. Demokratisierung höchster Ideale bleibt so unmöglich wie Popularisierung der Vornehmheit. Als in der Verfallzeit des Altertums die Kunst alle Interessen verschlang, litt nicht nur Kraft und Vielseitigkeit des Lebens, sondern auch die Kunst büßte den großen Stil ein[12]). Kurzum: Einschränkung kommt dem Ganzen, aber auch dem scheinbar beengten Teil zu gute. —

Das Verhältnis der Kunst zur Jugenderziehung ist ein dreifaches: man kann durch die Kunst erziehen, oder zur Kunst, oder beides zugleich. Dieser letzte Fall, dem wir uns schon bei der Besprechung der Lehranstalten für bildende Kunst und Musik näherten, bedarf keiner Untersuchung; daß z. B. ernste Beschäftigung mit der Musik das dafür empfängliche Kind hauptsächlich wieder zur Musik führt, ist ohne weiteres klar. Bei der Erziehung zur Kunst handelt es sich um die Frage, inwieweit der Unterricht zur Erweckung des ästhetischen Sinnes und des Kunstgefühls beitragen kann, und zwar zunächst auf mittelbare Weise. Offenbar vermag die Ausbildung der Beobachtungsgabe reichen Ertrag zu liefern, wenn die scharf erfaßte Wirklichkeit mit den Darstellungen der Bildkunst verglichen wird; dem Verständnis von Bild- und Literaturwerken dienen ferner alle Kulturelemente, die im Religionsunterricht sowie in den sprachlichen und geschichtlichen Fächern enthalten sind. Aber der Lehrer soll auch unmittelbar auf die große Tatsache des künstlerischen Lebens verweisen. Schon deshalb, um einen Begriff von Schöpferkraft und

Selbstherrlichkeit des Menschen zu geben. Freilich, wie selten wissen Lehrer davon! Und um wieviel seltener gönnen sie dem Schüler einen Aufschwung in dieses Reich! Nicht ohne schmerzhaften Druck gedenke ich der eigenen Schuljahre, der ungezählten sinnlos vergeudeten Stunden, der Erziehung zur Routine und zur Heuchelei, zum papageienhaften Nachsprechen, zur unehrlichen Handhabung von Phrasen, zum gewissenlosen Scheinwesen. Stolz, Ehrliebe, Streben nach Selbständigkeit und Schaffensdrang, jeder Versuch, gerade emporzuwachsen, zur vornehmen und freien Gesinnung eines Gentleman sich heranzubilden, wurde von der schäbigen, übel riechenden Denkart der kleinen Despoten unterdrückt. Wir lernten stumm sein oder wurden gemein. Wo wäre unter solchen Verhältnissen Platz für Herrlichkeit und Freiheit der Kunst gewesen?

Gewiß ist es voreilig, zu verallgemeinern und die gegenwärtigen Zustände mit vergangenen schlechthin gleichzusetzen. Es verbietet sich schon im Hinblick auf die lebhafte Anteilnahme, die der Erziehung durch die Kunst seit einigen Jahren von einem großen Teil der Lehrerschaft entgegengebracht wird. Am seltensten beschäftigen sich die Erörterungen mit dem Schultheater, obgleich es auf eine ehrenvolle Vergangenheit zurückblickt, für die nur an Holland zur Zeit der Humanisten und Paris zur Zeit der Frau von Maintenon erinnert zu werden braucht. Könnten wir darauf eingehen, so wäre der Hauptpunkt wohl die Abschätzung der Vorteile und Nachteile. Die Verführungskraft der Bühne ist ebenso groß wie gefährlich (vgl. S. 80 u. 331). Ob nun das eingeschränkte und beaufsichtigte Theaterspielen diese Kraft verstärkt oder im Gegenteil den Drang befriedigen, vor Enttäuschungen bewahren, Freude wecken und veredelnd wirken kann — darüber wird sich grundsätzlich nichts ausmachen lassen. — Die allgemein bildende Kraft des Musikunterrichtes hangt von der Art ab, wie er betrieben wird. Führt er zum Genuß an Musik, so wäre er freilich jedem einigermaßen musikalischen Kinde zu wünschen. Dann müßte er aber etwas anderes werden als technischer Drill. An Stelle qualvoller Fingerdressur sollte eine planmäßige Ausbildung im Zuhören und in der Musiktheorie treten und der Erwerb eigener Geschicklichkeit den besonders Begabten vorbehalten bleiben. Ähnlich ließen sich auch die Gesangsstunden in den Schulen gestalten. — Im deutschen Unterricht pflegt das rein ästhetische Moment hinter den anderen Inhalten und Zwecken der Dichtkunst, namentlich hinter den belehrenden, vaterländischen und moralischen, erheblich zurückzutreten. Das ist kaum zu vermeiden. Aber eben darum sollte man endlich mit zwei Vorurteilen brechen. Zu Unrecht hält man die Meisterwerke unserer großen Dichter für den geeignetsten Lehrstoff. Es ist eine ruchlose

Lüge, daß für Kinder gerade das Beste gut genug sei; vielmehr wird es an sie verschwendet. Die höchsten Leistungen des Genies bilden ein Ziel, zu dem wir die Jugend vorbereiten dürfen, aber keinen Tummelplatz ungelenker Versuche. Hinzu kommt, daß die übliche Lesung von Gedichten und Dramen das anmaßende Bewußtsein weckt, nun kenne man sie und brauche sich nicht mehr um sie zu kümmern. Ein anderes Vorurteil sehe ich in der Abneigung gegen das Auswendiglernen. In Wahrheit bedeutet es das natürliche Verfahren, das dem Kinde die unmittelbare Verbindung mit dem schaffenden Künstler beläßt und es vor den trockenen Inhaltsangaben und Erklärungen schützen kann. Die Schule geht in der Regel nicht sonderlich schonend mit der Dichtung um, sie verleitet Lehrende wie Lernende zu einer gedanken- und gefühlsarmen, dabei hochmütigen Behandlung, die doch auch von der kühlen, aber reifen wissenschaftlichen Untersuchung fernab bleibt. Soll das Kind zum lebendigen Genuß eines künstlerischen Ganzen befähigt werden, so muß man ihm Nahrung statt einer Speisenkarte geben. Das Herbart-Zillersche Verfahren macht aus unseren Märchen, diesen wahrhaftigen Kulturgütern des deutschen Volkes, lahme und lederne Anwendungen von moralischen Sätzen als von ihren sogenannten »Grundbestandteilen«; dies Verfahren bringt es zuwege, ein Spiel mit dem Wunderbaren in philisterhafte Belehrung, eine grüne, mit Blumen bestandene Wiese in einen staubigen Weg, einen glänzenden Schatz der Einbildungskraft in wertlose Papierfetzen zu verkehren.

Als wir uns über den Werdegang des kindlichen Malens unterrichteten, da erfuhren wir, daß die unbeeinflußte Bildererzeugung zunächst eine schematische, fast begriffliche Niederschrift gewußter Merkmale ist. Erst allmählich kommt die Erscheinung zu ihrem Recht, und zwar so, wie sie in der Vorstellung sich gestaltet hat. Schließlich wird auch die Darstellung des Raums versucht. Über die Entwickelung des Sinnes für dekorative Kunst wissen wir nichts, über die des Sinnes für Farbenschönheit nur wenig. Nun pflegt der Zeichenunterricht erst dann einzusetzen, wann das Kind bereits auf Formen Rücksicht nimmt. Der Lehrer muß also versuchen, den erreichten Standpunkt richtig zu verstehen, hier anzuschließen und den Schüler weiter zu führen[13]). Daß im Verlauf des Unterrichtes gute künstlerische Vorbilder, gelegentlich selbst die viel geschmähten Ornamente, nützlich wirken können, scheint mir durch das einseitige Lobpreisen des Naturvorbildes nicht widerlegt. Angestrebt wird ja auch hier nicht die Ausbildung eigener Künstlerschaft, sondern der Fähigkeit, Kunst zu würdigen und voll aufzufassen. Das Zeichnen bietet außerdem alle Vorteile eines graphischen Verfahrens: wer es einigermaßen

beherrscht, wird sich seiner oft zur Mitteilung und als Hilfe des Forschens bedienen. Wir haben früher (S. 170 ff.) festgestellt, daß die Sprache an die Bestimmtheit des Wahrnehmbaren, insbesondere des Sichtbaren nicht heranreicht; wir erfuhren (auf S. 234), wie lebhaft das Ausdrucksmittel auf Werden und Wesen der Vorstellungen zurückwirken kann; aus diesen beiden Vordersätzen folgt unmittelbar ein Schlußsatz, der den Wert des Zeichnens für den Gewinn konkreter Vorstellungen ausspricht. Endlich soll nicht übersehen werden der Beitrag, den eine geordnete Beschäftigung mit dem Zeichnen zur Entwickelung des Charakters liefert. Schon indem Sauberkeit als Anfang einer bescheidenen Schönheit gepflegt wird, geschieht etwas, was dem Gefühl für Reinlichkeit und Sorgsamkeit überhaupt zu gute kommt. Der Schüler wird gezwungen, das Tun seiner Hände genau zu überwachen; durch die fortwährende Vergleichung mit dem Vorbild wird er angehalten, Schwierigkeiten nicht zu vertuschen, sondern ernsthaft zu überwinden; er lernt, in der Unterordnung unter einen Gegenstand und trotzdem schöpferisch zu arbeiten.

Man mag in der Aufzählung von Einzelheiten noch weiter gehen — grundsätzlich bleibt man eben immer bei einer Nennung besonderer Beiträge. Eine allgemeine Erziehung nach den Gesichtspunkten der Kunst ist ein Unding. Davon fabeln nur die Schwarmgeister, die da glauben, mit künstlerischer Kultur seien alle sozialen Fragen zu lösen und alle Mängel der Erziehung zu tilgen. Ihre unklare Begeisterung ist am schwersten zu ertragen, wenn sie sich an Phrasen berauscht, die alles Hohe und Edle zu einem Sonderrecht des Deutschtums stempeln. Anstatt des Überschwangs brauchen wir — und zwar bitter nötig — mehr Wirklichkeitsgefühl und Zukunftsinstinkt. Es wäre ein Unheil, wenn die Jugend zur ausschließlich künstlerischen Auffassung erzogen würde, zu jener Auffassung, die Flaubert richtig mit den Worten bezeichnete: »*Si tous les événements de la vie vous apparaissent comme une matière d'art, comme des éléments destinés à entrer dans quelque oeuvre future, vous êtes artiste.*«

3. Die sittliche Funktion.

Kunst als Verschmelzungsprodukt ästhetischer Gestaltungskräfte mit Inhalten und Forderungen, die auf anderen Gebieten erwachsen sind, hat auch zu sittlichen Ansprüchen und Grundsätzen die innigsten Beziehungen. Unsere Ästhetik verfällt leicht in denselben Fehler, den einige Nationalökonomen der Ricardo-Schule begangen haben: Wie diese einen Menschen sich ersannen, der ausschließlich von wirt-

schaftlichen Erwägungen bewegt wird, der nur möglichst billig einkaufen und möglichst teuer verkaufen will, und wie sie dies künstliche Gebilde ganz ernsthaft als den Menschen der Wirklichkeit auffaßten, so konstruiert unsere Wissenschaft einen *homo aestheticus*, der selbst unter den Anhängern des Schlagwortes *L'art pour l'art* nicht zu finden ist. Kunstwerke entstehen aus der Vollkraft eines Menschen und wenden sich an alle Seelentätigkeiten des Genießenden; sie werden mit dem Übermut des Narren entworfen und mit der Ruhe des Weisen ausgeführt; sie erschüttern das Gefühl und lassen die Klarheit des Geistes ungetrübt; sie erregen und besänftigen; sie stehen außerhalb und innerhalb des Lebens.

Aus dieser Gegensätzlichkeit, die durch keine Formel ausgeglichen werden kann, ergeben sich Schwierigkeiten für Staatsverwaltung und Erziehung, insofern sie die sittlichen Verhältnisse zu beaufsichtigen haben. Künstler und Ästhetiker wehren sich zumeist gegen das Zensorrecht des Beamtentums, weil es einen der Kunst fremden Maßstab anlegt. Die teils lächerlichen teils traurigen Mißgriffe der Zensoren im einzelnen wären noch zu verwinden, aber die Grundsätze, die jeden Personenwechsel überdauern, sind in der Tat bedenklich: die Behörde pflegt Machwerke, die mit allem Sittlichen ein freches Spiel treiben, wohlwollend zu schonen und ihre Schärfe gegen wirkliche Kunstleistungen zu kehren, sie ist mißtrauischer gegen die Unerbittlichkeit eines ehrlichen Naturalismus als gegen die Gemeinheit der Geschäftsspekulanten. Dennoch kann nicht bestritten werden, daß der Staat, als im Dienste der sittlichen Idee befindlich, eine Regelung aller in seiner Organisation vorhandenen Tätigkeiten bis zu einer gewissen Grenze beanspruchen darf. Ebenso hat der Erzieher, der Vater wie der Lehrer, ein Recht, innerhalb eines gewissen Umfanges das moralisch Zweifelhafte vom Kinde fernzuhalten. Der Einwand, dem Reinen sei alles rein, ist töricht genug. Was man gewöhnlich als Gedankenreinheit preist, ist nur Gedankenlosigkeit; aufgeweckte Kinder werden naturgemäß über Dinge Aufklärung verlangen, die ihnen in Bild oder Wort zum ersten Male näher treten. Immerhin dürfen wir nicht alles, was Fragen und Bedenken hervorrufen kann, ängstlich aus dem Gesichtskreis der Aufwachsenden entfernen; junge Menschen gehen selten aus der Unberührtheit ohne weiteres in einen Zustand massiver Tugend über. Vielmehr müssen wir zur rechten Zeit solche künstlerischen Eindrücke herbeiführen, durch die die bedrängenden Zweifel auf eine höhere Ebene versetzt, die Schwierigkeiten sogleich in der edelsten Form aufgezeigt werden.

Das allgemeinere Problem, das den Beziehungen zum Staatsleben und zur Erziehung übergeordnet ist, wird manchmal mit einer lässigen

Handbewegung zur Seite geschoben. Man sagt etwa: die Kunst sei sich selbst Zweck, ihr Reich sei das der reinen Anschauung und gänzlich vom Reich des Willens getrennt, aus dem die Handlungen und ihre sittlichen Werte stammen. Aber damit verschwinden diese Werte oder Unwerte nicht aus dem Inhalt des künstlerischen Erzeugnisses. Vorgänge, über deren Unsittlichkeit alle Welt einig ist, werden doch ohne jede Entschuldigung dargestellt, und diese Darstellung wird als berechtigt anerkannt, sobald sie vom Zusammenhang des Ganzen gefordert und in ihn eingeschmolzen ist. Ferner bleiben die Menschen beim Schaffen und Genießen im wesentlichen dieselben, die sie sonst sind. Die Bilder wirken weiter, drängen sich als bewußte Vorstellungen oder unbewußte Nachklänge in Stimmungen und Gedanken ein. Oder sollte es anders liegen? Sollte es wahr sein, wie ein pessimistischer Dichter behauptet hat, daß selbst die schönsten Träume, die edelsten Wünsche nicht einen einzigen Zoll hoch zum Wachstum des Menschengeistes beitragen? Höchst verfeinerte Künstler mögen mit Ibsens Rubek (»Wenn wir Toten erwachen«) den Gegensatz zwischen der Kunst und dem blühenden Leben so stark empfinden, daß sie an keine Rückwirkung von jener auf dieses glauben können. Ähnlich geartete Naturen mögen ein Kunstwerk in seiner vollen Stärke genießen, ohne im geringsten ihre Lebensauffassung oder gar ihre Lebensführung dadurch beeinflussen zu lassen. Im allgemeinen jedoch dürfte es sich nicht so verhalten. Wie das Kunstwerk wohl etwas anderes ist als die Wirklichkeit und trotzdem aus ihren Elementen seine Kraft zieht, so ist die Wirkung des Kunstwerks wohl etwas anderes als eine tendenziöse und sichtbarlich nachzuweisende Beeinflussung der Willenshandlungen und trotzdem eine Bereicherung und Erhöhung des ganzen seelischen Seins (oder das Gegenteil). Der immer vorhandene Rahmen schließt doch nicht völlig ab, die Insel der Kunst steht im Verkehr mit dem Festland unseres täglichen Daseins. Allerdings wird durch Beethovens Pastoral-Sinfonie ein Großstädter schwerlich zum Schwärmer für das Landleben gemacht werden. Aber zumal auf den unteren Stufen künstlerischer Empfänglichkeit kann der Einfluß der Kunst Stimmungen und Anschauungen ändern. Beim Kinde haben oft die Gebilde der Phantasie dieselben Folgen wie die Erlebnisse der Wirklichkeit (s. S. 251 u. 276), und man versteht manche seiner Gedanken oder Handlungen erst von diesem Ursprung her. Wenn unsere jungen Damen sich so leicht in Tenöre und Darsteller des Karl Moor vernarren, so unterliegen sie den Nachwirkungen künstlerischer Eindrücke. Und um Höheres zu streifen: es vermag der Anblick der von Menschen geschaffenen Schönheit uns in einer lange nachhallenden Ergriffenheit zu entlassen, die milde und

ruhig macht; der Humor vermag dauernd zu trösten und zu versöhnen; das Tragische vermag aufzurütteln und ins Größere zu steigern. Wo immer die überredende Kraft der Kunst sich mit der heischenden Kraft des Guten verbündet, da kann ein bleibender Erfolg eintreten. Es besteht eine Wechselwirkung: sittliche Forderungen gebrauchen mit Recht die Hilfe der Kunst, und die Kunst verwendet jene Forderungen als einen ihrer Inhalte. Oft schreitet sie, mit ihrer Fülle, Freiheit und Biegsamkeit, der Entwickelung voraus und kündet die Moral der Zukunft an. Nicht der übermäßigen Darstellung von Edelmut und Frommheit soll das Wort geredet werden, denn das von Künstlerhand geleitete Eindringen in die Tiefen des Lebens dient ebenfalls der Versittlichung, weckt Verachtung der Gemeinheit, Unabhängigkeitssinn, Gefühl der Relativität aller Dinge. Wohl aber soll die Wohltat anerkannt werden, die mit dem Hinweis auf kommende Morgenröte und auf leuchtende Sphären der Gegenwart gewährt wird.

Neben der Frage, inwieweit Sittliches und Unsittliches als Inhalt eines Werks nützt oder schadet, steht die weiter spannende (weil auch Musik und Architektur einschließende) Frage, inwieweit künstlerisches Schaffen und Genießen als Vorgänge ethische Bedeutung erlangen. Prüfen wir zunächst die Verhältnisse beim Schaffen. Dem Künstler ist die äußere Natur zur Nachbildung wehrlos preisgegeben. Wie aber liegt es, wenn der Maler Gesicht oder Körper eines Lebenden, der Dichter Begebenheiten und Personen der Wirklichkeit verwenden will? Wahrscheinlich wäre jedermann einverstanden, als Schönheit gemalt oder als Held beschrieben zu werden; aber jeder sträubt sich dagegen, daß seine leiblichen und seelischen Schwächen enthüllt werden, und nicht jede Frau ist geneigt, ihre Reize auch nur mittelbar der Öffentlichkeit auszuliefern. So kommt es denn zu den sattsam bekannten Gerichtsverhandlungen über Karikaturen, Schlüsselromane und Modellverwertung überhaupt. Für wirkliche Kunst indessen liegt keine Schwierigkeit vor. Denn der Dichter wird stets einen zeitlichen Abstand herstellen zwischen dem Ereignis und der Behandlung durch ihn, so daß die Gefahren der sogenannten Aktualität zurücktreten; und ein gutes Werk, welchem Gebiet es auch angehöre, bedeutet stets eine starke Umformung des Urbildes, nicht eine schlaue Abänderung, vorgenommen, um der Rache oder dem Gesetz zu entgehen, sondern eine im Wesen der Kunst begründete Umbildung. Auch ein anderes Bedenken zerstiebt, solange man eben mit echten Künstlern zu tun hat. Die Beschäftigung mit verführerischen Modellen, bedenklichen Ereignissen, sittenlosen Naturen führt kaum jemals zu unmoralischen Gefühlen, weil der Zwang der Arbeit und die reine Freude am Vollbringen niedere Begierden nicht aufkommen lassen. Wie für den Arzt der

Kranke nur Kranker ist, so sind für den Künstler Menschen und Dinge nur Gegenstand, freilich ein mit reinster Liebe umfaßter Gegenstand. Das eben ist die Macht jeder höheren geistigen Kultur, daß sie die Selbsttätigkeit ins Spiel setzt, die aus natürlichen Formen künstlerische Gebilde, aus natürlichen Instinkten sittliche Verhaltungsweisen erzeugt. Eine solche Kultur erwarten wir beim Künstler. Wir verlangen von ihm die ernsteste Hingabe an sein Unternehmen, einen gerade aufs Ziel gerichteten Blick, der nicht abschweift. Schludrige Machwerke sind schlechterdings unsittlich, auch wenn sie auf den frömmsten Ton gestimmt sind; sehr treffend nennt der Sprachgebrauch das Gegenstück, nämlich ein durch künstlerische Überzeugung bestimmtes Werk: »ehrlich«.

Den Sinn für solche Ehrlichkeit sollen wir Genießende in uns entwickeln. Ein gewisses Anständigkeitsgefühl muß vor liederlichen und verfälschten Leistungen warnen. Die geschulte Empfänglichkeit bewundert selbst an inhaltlich nicht erfreulichen Gaben den heiligen Eifer und die Wahrhaftigkeit des Spenders. Aber von bestochenen Seelen und unreinen Händen will sie nichts annehmen, selbst kein Christusbild. Diese Läuterung des ästhetischen Gewissens erweitert sich zu einer Läuterung des Gewissens überhaupt. Indem der Betrachter die Gesinnung vom Stoff trennen lernt, reift er zur Gesinnungsethik heran; indem er sein persönliches Verantwortlichkeitsgefühl so festigt, daß er auf die bequeme Anpassung an Durchschnittsurteile verzichten kann, stärkt er seine innere Freiheit. Der Kunstmarkt bietet jedem Geschmack etwas; über die Auswahl gibt es keine Vorschrift, und die rechte Wahl wird weder belohnt noch die verkehrte bestraft. Wer also hier im Sinne des Guten handelt, tut es mit sittlicher Selbständigkeit. Daher hat man behauptet: um den Wert einer nicht allgemein anerkannten Kunstübung schätzen zu können, bedarf es mehr als des Geschmackes, bedarf es eines Charakters. Immerhin sollte dies Wort nicht dahin mißdeutet werden, daß es den einzelnen aus allen Beziehungen loslösen will. Denn in Wahrheit bleibt der Genießende einerseits der Gesetzmäßigkeit des Gegenstandes untergeordnet, anderseits durch den in ihm lebenden Anspruch auf Notwendigkeit mit einer noch höheren Norm verknüpft; er ist nicht auf sich allein gestellt, sondern vom Rhythmus des Kunstwerks beherrscht und den Forderungen objektiver Geistigkeit unterworfen. Hierzu tritt schließlich noch ein Umstand. Jedes Eigentum mag ein Raub genannt werden, das künstlerische aber kann niemals so heißen. Das Brot, das ich esse, das Gehalt, das ich beziehe, ist im gewissen Sinne einem anderen entzogen. Wenn ich jedoch mich an einem Gemälde erfreue, so nehme ich niemand eine Freude fort. Daher sind ästhetische Genüsse auch des Empfindlichsten würdig.

Wenn die innere Verfassung des Künstlers sittlich zu nennen ist, so darf sie auch darüber hinaus noch als religiös bezeichnet werden. Echte Kunst und Religion, so las ich irgendwo, werden daran erkannt, daß ihre Vorbereitung in Schicksal und Leben, nicht in Wissen und Erwägen liegt. In diesem Betracht gehören sie sicher zusammen. Beide Gebiete entziehen sich an ihren Mittelpunkten dem wissenschaftlichen Beweis und der begrifflichen Auflösung; sie machen offenbar, daß nicht alles Irrationale gefährliche Schwärmerei ist, sondern zu einer Lebensform mit eigenen Rechten sich entfalten kann. Ferner wurzeln sie in einer Überwindung des Außen durch das Innen: sie erreichen es mit vielfach gemeinsamen Symbolen, aber auch in verschiedenen Formen, daß das Seiende von einem Geistigen durchschienen wird. Schließlich ist, wie wir oft erörterten, die Liebe als die Einheit in der Getrenntheit, als der lebendige Vorgang, den Hegel »das im anderen bei sich sein« nennt, eine Grundbedingung des Künstlers. Ich hätte nichts dawider, wenn man in diesem Sinne von aller wahren Kunst als von einer christlichen Kunst spräche. Hingegen würde der Untergang der im engeren Sinne christlich geheißenen Kunst das Wesen des Christentums unversehrt lassen; ja — in Zeiten gesteigerten Glaubensernstes kann jede ästhetische Gestaltung für unzulänglich befunden werden [14]). Der Kultus als solcher steht gleichfalls in regelmäßigen Beziehungen mit der Kunstübung. Von den Verhältnissen bei primitiven Völkern haben wir bereits das Nötigste erfahren. Bei den Griechen betätigt sich in der Plastik ein religiöses Gefühl, das mit Diesseitigkeitsbewußtsein, Naturbetrachtung und Schönheitsdienst Hand in Hand ging. Während im Altertum die plastische Bildkunst begünstigt wurde, hat christliches Empfinden anderen Kunstgattungen vornehmlich sich zugewendet: man denke an Kathedralen, Heiligenbilder, Misterienspiele, Kirchenmusik. Übrigens war selbst im Mittelalter die Kunst nicht eigentlich durch die Kirche geknechtet; biblische Geschichten und Kultformen bildeten eine so unmittelbare und jedermann vertraute Wirklichkeit, daß mit Selbstverständlichkeit aus ihrem Kreise der Stoff der Werke gewählt wurde.

Lassen wir es bei diesen Andeutungen bewenden. Denn Wichtigeres steht noch zur Verhandlung. Freilich müssen wir uns dabei an die gefürchtete Hilfe der »ersten Philosophie« wenden; wir können nun der Metaphysik nicht mehr entraten. »So muß denn doch die Hexe dran.« Aber wir wollen sie nur so weit bemühen als nötig ist, um die sittliche Funktion der Kunst in ihrer Vollendung zu erkennen.

Metaphysik in der hier gewagten Gleichsetzung mit Weltanschauung wird durch das Leben geformt; ein inneres Soll veranlaßt immer wieder Menschen, die danaïdenhafte Arbeit fortzusetzen und nach dem Wesen

der Welt und dem Zweck des Daseins zu forschen. Sehnsucht nach dem Unvergänglichen und Wesenhaften erfüllt den höher gearteten Menschen [15]). Philosoph im gesättigten Sinne des Wortes ist der, der inmitten des lärmenden Lebens und unter blühenden Sommerblumen das Haupt erhebt und fragt: Wer bin ich und was soll ich? Wozu ist das alles und was meint es? Im Endlichen das Unendliche, im Nächsten das Entfernteste, im Flüchtigen das Unverlierbare zu suchen ist Philosophenart. Unter der Betrachtung *sub specie aeterni* verstehe man nicht einen gelegentlich auftauchenden Gesichtspunkt, sondern eine Lebensform, eine ununterbrochene Bemühung um höchste Werte, eine fortgesetzte Bewegung zum Zeitlosen hin; man begreife, daß sie vom Metaphysiker als der Kern und Rechtsgrund seines Daseins empfunden wird. Der philosophierende Mensch lebt sein Ich an der ganzen Welt aus, vielmehr an den letzten Gründen, auf denen die Gesamtheit der Erfahrung beruht. Das Gefühl der Totalität, das auf diesem Wege sich einstellt, ist dahin mißdeutet worden, als bestünde Weltanschauung in einer Zusammenfassung wissenschaftlicher Allgemeinerkenntnisse. Richtiger führt man jenes Gefühl und überhaupt die Eigentümlichkeit der Metaphysik auf das hierbei angewandte Verfahren zurück, »die überall in der Form fortlaufender Entwickelungsreihen uns gegebenen Tatsachen über die in der Erfahrung sich darbietenden Endpunkte dieser Entwickelungen hinaus zu ergänzen«. (Wundt.) Da nämlich das Absolute nicht durch Verknüpfung des Relativen gewonnen werden kann, so wird es in der Verlängerung dieses oder jenes Relativen gesucht. So ist beispielsweise das Ich immer als ein bedingtes Etwas gegeben, als Glied eines Verhältnisses, zu dem die Außenwelt das Gegenglied bildet; aber in der Metaphysik kann es zu einem Unbedingten ausgedehnt werden, in das die ganze Welt einzugehen scheint. Umgekehrt kann auch die gegenständliche Natur über das erfahrungsmäßig gegebene Maß so wachsen, daß sie als metaphysisches Prinzip alle Zuständlichkeit in sich aufnimmt, die doch für das Erleben den unvertilglichen Widerspruch zur Außenwelt bildet. Der Materialismus verallgemeinert das Körperliche, der Spiritualismus das Geistige. Wegen der Mehrheit solcher Ausgangspunkte und der Vieldeutigkeit dieser Entwickelungsreihen, von denen in einer Weltanschauung doch nur die eine oder andere ins Unendliche geführt werden kann, ergreifen wir nie die vollständige Wahrheit in einer endgültigen, alle Welt befriedigenden Form. Das ist so unmöglich, so unmenschlich, daß man sagen darf: wer das Leben enträtselt hätte, der würde dadurch aus dem Kreis der Lebendigen ausscheiden. Er wäre ein Zauberer, aber kein Denker.

Diese Unabschließbarkeit der Philosophie ist als Mangel beklagt

worden. Sie ist es jedoch nur unter zwei Voraussetzungen, die nicht ganz sicher stehen. Die eine ist die Zielvorstellung einer letzten Formel, die alle Rätsel lösen und alles Handeln sicher bestimmen soll. Hieran gemessen müssen auch die höchsten Leistungen der Metaphysik als unzulänglich erscheinen. Wer aber gibt uns ein Recht zu jenem Ideal? Das Leben weist uns nicht hierauf, sondern auf eine unablässige Bewegung. Zumal die rein geistigen Werte bieten nichts Fertiges und Totes. Religion und Metaphysik heißen die beiden Formen, die persönliche und die sachliche, in denen die Unvernunft der Erlebnisse zu einer feineren, immer neue Entscheidungen fordernden Paradoxie emporgehoben und eben hiermit die Lebendigkeit bewahrt wird. — Unter einer zweiten Voraussetzung nennt man Weltanschauungen deshalb bedeutungslos, weil sie über persönliches Erleben oder wenigstens über typische Formen nicht hinausgelangen. Hierdurch wird der Gesichtspunkt des gesellschaftlichen Anwendungsbereiches hineingetragen, der mit dem inneren Wert nichts zu tun hat. Es ist ganz richtig, aber auch ganz gleichgültig, daß so und so viele Millionen Optimisten, so und so viele Millionen Pessimisten sind und sich gegenseitig nicht zu bekehren vermögen. Dahinter stehen ja Milliarden, die überhaupt ohne innere Entscheidung dahinleben, wie der Augenblick es erfordert. Metaphysik hat mit Masse und Zahl nichts zu schaffen. Sie besitzt weder die Allgemeingültigkeit der Erfahrung noch die Überzeugungskraft einer glücklichen Hypothese. Indem sie von gewissen großen Grundtatsachen ausgeht, die in ihnen liegende Entwickelung über die erfahrbaren Endpunkte fortführt und so zu Prinzipien gelangt, die als höchste und umfassendste auftreten, begibt sie sich über die Grenzen dessen hinaus, was wir erfahren oder wenigstens in wissenschaftlichen Vermutungen als vorhanden nachweisen. Metaphysik ist Jenseitigkeitsphilosophie. Daher kommt ihr wahres Wesen am deutlichsten in den vielerlei Arten des Idealismus zum Vorschein; der Materialismus gehört nur insofern zur Metaphysik, als er alle ihre Nachteile trägt, ohne doch ihre Vorzüge zu besitzen.

Bei jener Überschreitung des unmittelbaren Daseins, die wir Idealismus nennen, handelt es sich um Verlängerung und Verabsolutierung der Linie des Geistigen; alsdann darum, daß die Inhalte des Geistigen zu einer überragenden Daseinsart und Wirkungskraft gesteigert werden. Das Geistige ist uns zunächst als Individuell-Seelisches gegeben, d. h. in den Bewußtseinsvorgängen, die jeder in sich selbst findet, während er dieselben oder ähnliche Vorgänge bei anderen Wesen vermutet. Neben dem Seelischen ist — zwar nicht im ursprünglichen Erlebnis, das diese Scheidung noch nicht kennt, wohl aber für eine sehr früh und allgemein auftauchende Theorie — ein Körperliches gegeben, das

den Raum erfüllt. Außer den Vorstellungen einerseits, der Körperwelt anderseits ist aber noch ein Drittes vorhanden, freilich nur für den Menschen. Der Mensch hat sich eine neue Welt geschaffen, die vom Einzelnen nicht zu ändern ist, ein Reich der Gesetzmäßigkeit, das zwischen Außenwelt und Ich gelagert ist. Hegel hat dieser Sphäre den Namen des objektiven Geistes gegeben. Wir können ihn annehmen und ihn — ohne Rücksicht auf Hegels System — dahin deuten, daß es sich um Geist handelt gleich dem in uns lebenden, der jedoch zur Höhe und Festigkeit der Objektivität gelangt ist. Ein mathematischer Lehrsatz oder ein Rechtsgrundsatz sind offenbar nichts Körperliches, sondern etwas Geistiges, aber von jener besonderen Gültigkeit, die sie vom Phantasiespiel und sogar vom wirklichen Bewußtseinsinhalt unterscheidet. Ich sinne keinem Leser an, allen den Kreuz- und Querzügen meines augenblicklichen Vorstellens zu folgen, allen den flüchtigen Sinnesempfindungen und Gefühlen, den närrischen Assoziationen und unbrauchbaren Einfällen, die sich in meinem Kopfe jagen — das wahrhaft Gedachte indessen, das nun im Drucke vorliegt, bedeutet auch für andere etwas, obgleich es nicht wie ein Federhalter von tausend Händen getastet werden kann. Ein solcher Gedanke führt ein ganz eigentümliches Leben: er ist unräumlich und an keinen Ort gebunden, glaubst du aber, er sei deshalb bloß ein Hirngespinst, so überzeugst du dich bald, wie gewaltig er wirken kann. Sein Dasein beschränkt sich auf individuelle Seelentätigkeiten und erschöpft sich anderseits niemals darin; sein sachliches Recht bleibt unberührt von der mehr oder minder zutreffenden Repräsentation im Einzelbewußtsein.

Die Tatsache des objektiven Geistes, die Existenz von Gebilden, in denen seelische Inhalte eine feste und überragende Form gefunden haben, dies ist nun das Gegebene, als dessen metaphysische Fortsetzung der Idealismus betrachtet werden kann. Denn er lehrt, daß solche geistigen Werte den wahrhaften Sinn des menschlichen Lebens ausmachen und den Grundplan des Seins bedeuten. Plato erklärte die geistigen Inhalte vorbildlicher Gültigkeit nicht nur für vorhanden, sondern als von der dauerndsten und reinsten Existenz. Er nannte sie Ideen. Er machte demnach das im Lauf der menschheitlichen Entwickelung allmählich Entstandene zum Prius, das auf Grund der Tatsachen Hinzugefügte zum Gesetz, dem die Tatsachen gehorchen, den in der Kultur groß gewordenen objektiven Geist zu einer notwendigen und ewigen Weltordnung. In Hegels System gleicht die Vernunft dem Feuer, das im Innern der Erde herrschen soll und aus dem durch irgend welche Vorgänge die Erdoberfläche mit all ihrer Mannigfaltigkeit hervorgegangen sein mag. Für unsere zaghaftere Gegenwart ist die Vernunft nur der Himmel, der sich über der Erde

spannt; kein Ursprung, sondern ein Abschluß, keine Weltkraft, sondern etwas Subjektiv-Objektives. Was in diesem Himmel wohnt, lebt von unserer Treue und bleibt dennoch unabhängig von unserer Willkür, es überwölbt Außenwelt und Ich, ohne sie zu tragen; es entsteht nur durch den höher entwickelten Menschen und lehnt dennoch spröde jede menschliche Vertraulichkeit ab, die der Masse noch scheuer als die des Einsamen.

Versuchen wir zu überblicken, was eine solche idealistische Metaphysik als letztes Ziel der Sittlichkeit aufzuzeigen und wie sie den Anteil der Kunst zu bemessen vermag. Der Mittelpunkt ihrer Ethik liegt in jenem dritten Reich. Ihm anzugehören, ein Kind Gottes zu werden, scheint ihr ein sittlicher Zweck, der höher steht als die Zwecke der persönlichen Lust oder der allgemeinen Wohlfahrt. Das Reich der absoluten Werte ist die Heimat des Leistungsmenschen. Der Einzelne und die Gesellschaft, der Mensch und die Natur bilden nicht das Ganze; mit der eigenen Eudämonie und der Nächstenliebe ist die Aufgabe des Leistungsmenschen kaum berührt. Fortschreitende Bewältigung der Natur, wachsender Wohlstand und dauernder Friede sind bestenfalls nur Vorstufen zur Erfüllung eines höheren Berufs. Dieser liegt in der Erschließung und Befestigung einer neuen Wirklichkeit. Rudolf Eucken, der in unseren Tagen am lebhaftesten einen solchen Idealismus verteidigt, sagt mit scharfer Zuspitzung: »Ethik, Religion und Metaphysik sind entweder Zeugnisse einer neuen Welt oder leere Illusionen.« Es spricht gewiß sehr viel dafür, ein Mindestmaß solcher Metaphysik zuzugeben. Unbedingt aber und von jedermann ist anzuerkennen, daß der Idealismus als heuristischer Grundsatz das Außerordentlichste geleistet hat und noch leistet. Denn es bleibt eine Tatsache, daß jeder höhere Mensch, selbst wenn er das Ziel leugnet, einen Weg geht, der ihm von eben jenem Ziele vorgeschrieben scheint, daß er nicht anders vorwärtsschreiten kann und will, als ob der Endpunkt vorhanden wäre. Neben der Sozialethik des diesseits gewendeten Menschen steht die Ethik des jenseits gerichteten als eine allgemeine Aufhöhung des geistigen Lebens. Auch in den Gipfelmenschen wohnt ein sehr tiefes Mitgefühl mit den Sorgen und Kümmernissen, die wir Kleineren erdulden. Allein, es gibt sich nicht in den viel gerühmten wohltätigen Unternehmungen aus. Dies Mitleid bezieht sich weniger auf das Unglück selbst als auf die moralischen Veränderungen, die es hervorruft, weniger auf veränderliche als auf unveränderliche Dinge: vor allem auf das unendliche Mißverhältnis zwischen dem Erstrebten und dem Erreichbaren, das durch höhere Entwickelung nur noch gesteigert wird, und auf die furchtbare Klage der Angst, auf Hilflosigkeit und Hoffnungslosigkeit, deren Dasein auch

nur in einem einzigen Falle die Freude an der Welt dämpfen muß. Über diese Abgründe führt keine vom Optimismus oder Pessimismus erbaute Brücke; sie schließen sich erst, sobald der dritte Standpunkt gewonnen ist: das Leben zu bejahen, weil es in Leid und Not besteht. Wer am tiefsten für die in ihm wohnende Geistigkeit lebt, der lebt am weitesten für die anderen. Ein vollkommenes Leben ist das Leben, das den objektiven Geist zur Blüte gelangen läßt. Durch die innere Wiedergeburt, durch den Eintritt in eine höhere Ordnung wird der Mensch zu einer Leistung befähigt, die sein Dasein rechtfertigt.

Und was vermag die Kunst dieser sittlichen Bestimmung des Menschen zu leisten? Sie zeigt, daß Äußeres und Inneres, Irdisches und Göttliches im tiefsten Grunde zusammenhangen. Nicht nur in Bezug auf unsere Auffassung, sondern an sich ist Einheit und Zweckmäßigkeit des Kunstwerkes ein Zeugnis für die durchdringende Kraft der Geistigkeit[16]). Da jedes Werk, um den Geist zu erreichen, durch die Tore sinnlichen Vergnügens ziehen muß, da das Bild Freude fürs Auge, die Musik Wollust fürs Ohr enthalten muß, so fehlt nirgends der Erdgeruch unseres natürlichen Seins. Indessen das Sinnenleben gelangt hier in eine höhere Schicht hinauf, es wird so verklärt, daß es den der Läuterung widerstrebenden Charakter einbüßt. Wer von den Leistungsmenschen der Sinnlichkeit nicht ledig wird, der verwandelt sie in die hilfreiche Form der Kunst. Eben hierdurch vollbringt die Kunst dasjenige, worin Schiller die Aufgabe der ästhetischen Erziehung erblickte: sie führt die Sinnlichkeit und die Sittlichkeit zusammen. Indem das Leiblich-Seelische von allen niederen Beisätzen befreit wird, gewinnt es die Möglichkeit, sich mit dem unbedingt Wertvollen zu vermählen. Das Doppelwesen des Menschen ist es, das die Aufgabe der Selbsterziehung erschwert. Schiller spricht von dem Gegensatz zwischen Trieb und Vernunft. Paulus sagt: Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach. Von Zeit zu Zeit fühlt auch der Erlesenste, wie er gleich Nebukadnezar auf allen Vieren kriechen und das Gras des Feldes abweiden möchte. Zwischen diesen beiden Seiten unseres Wesens, der tierischen und der göttlichen, scheint keine Verständigung denkbar. Dies aber ist die ungeheure ethische Kraft der Kunst, daß sie das Unmögliche hier möglich macht. Sie kann Sinnliches so vergeistigen und Geistiges so versinnlichen, daß beide Sphären aneinanderrücken. Selbst wenn der ersehnte Friede nicht eintritt, sondern ein blutiger Kampf entbrennt, so ist dieser doch herbeigeführt worden, weil die Gegner auf gleicher Ebene sich getroffen haben. Was vorher zwei verschiedenen Ausmessungen angehörte, das wird solcherart auf denselben Raumteil und so in eine wirkliche Verbindung gebracht.

Die Kunst ist freilich nicht im stande, sogleich die Gegensätze zwischen dem Niederen und dem Höheren des menschlichen Wesens fortzuwischen. Es wäre schlimm genug, wenn sie es täte, denn sittlich wird man nur durch Kampf. Sie versüßt nicht die Bitterkeiten des Lebens, wie das Schöne und ästhetisch Reizvolle. Sondern sie ermutigt zur Ausübung aller Kräfte. Dank ihr, daß sie so Großes leistet.

Die Bedürfnisse der gattungsmäßigen Natur halten auch den Vornehmen an der Erde fest. Und seine Sendung ist die, in die Höhenwelt hinaufzusteigen. Da kündet ihm die Kunst ihr letztes Wort, das auch unser letztes sei: Dein Leben werde Läuterung, transzendentale Umwandlung, Wachstum einer höheren Art von Wirklichkeit.

Anmerkungen.

[1]) Die wissenschaftliche Beschreibung musikalischer und poetischer Werke nebst den sie beherrschenden Voraussetzungen ist meiner Kenntnis nach gleichfalls nicht genügend aufgeklärt. Ein bemerkenswerter Versuch, mit naturwissenschaftlicher Genauigkeit den Inhalt einer Dichtung und das Verfahren eines Dichters zu zergliedern, liegt vor in Richard Heinzels »Beschreibung einer Isländischen Saga« (Sitzungsberichte der Wiener Akademie, 1880). Doch scheint mir das verwendete Schema untauglich und die durchgängige Gleichsetzung dichterischer mit wirklicher Betrachtung unzulässig, etwa in diesem Beispiel: »Wenn zwei Vorgänge bei zwei räumlich getrennten Personen zur Darstellung kommen, kann der Autor wie ein Zuschauer des wirklichen Lebens nur die eine Person beobachten; was mit der anderen inzwischen vorgeht, bleibt undeutlich, wenn auch im allgemeinen aus den Folgen erkennbar« (S. 195, vgl. S. 143). — An die Erläuterung des einzelnen Werks pflegt man eine Vergleichung mit anderen Werken, ferner die Einordnung in einen Typus anzuschließen. Dann setzt die Kritik ein. Über *literary criticism* in Amerika vgl. Ch. M. Gayley und F. N. Scott, *An Introduction to the Method and Materials of Literary Criticism,* Boston, 1899; alsdann auch den auf meine Veranlassung hin entstandenen Aufsatz von Florence M. Sylvester in der Zeitschrift für deutschen Unterricht, 1903, XVII, 745—766.

[2]) Vgl. ferner in Heinses S. W., herausg. von H. Laube 1837, II, 6—17, 58 ff., 176 ff.; VIII, 170—199, 225—250. Charakteristisch die Stelle über die Coeur-Dame in Lichtenbergs Ideen, Maximen und Einfällen, herausg. von G. Jördens, 1827, S. 106.

[3]) J. Minor, F. Schlegels Jugendschriften II, 231, Nr. 177. Weitere Angaben, besonders über Brentano, bei Alfred Kerr, Godwi, ein Kapitel deutscher Romantik, 1896, S. 19 ff.

[4]) W. Schlegel, Die Gemälde (Aus dem Athenaeum II); siehe Charakteristiken und Kritiken 1828, II, 151; vgl. II, 199.

[5]) Darüber Gutes in H. v. Tschudis Aufsatz über ein Bild des Jan van Eyck. (Jahrb. der kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1889, X, 155 ff.) »Das Nächste wie das Fernste erfaßt es (das Auge Eycks) mit der gleichen Schärfe und Sicherheit. Trunken von dem Reichtum der Erscheinungen kennt es kein höheres Glück als die Buchstaben der Natur nachzubuchstabieren.« (S. 159.)

[6]) Justi, Winckelmann 1872, I, 1, S. 45 f. Übrigens sagt schon Anselm Feuerbach (Der Vaticanische Apollo, 1833, S. 295): »Es hat nicht an Männern gefehlt, welche

diese Seite Winckelmanns mit minder günstigem Auge betrachteten. Und freilich haben die begeisterten Beschreibungen desselben eine Menge enthusiastischer Schilderungen veranlaßt, welche oft nur freien musikalischen Phantasien über ein willkürlich aufgegriffenes Thema gleichen.«

[7]) W. Morris, Kunsthoffnungen und Kunstsorgen. Bd. I: Die niederen Künste; II: Die Kunst des Volkes. Deutsch, 1891.

[8]) Dieser Gegensatz der Auffassungen durchzieht die Psychognosis der Masse überhaupt. Sehr lehrreich ist Bismarcks Schilderung des Parlamentes: »Die Leute sind, einzeln betrachtet, zum Teil recht gescheit, meist unterrichtet, regelrechte deutsche Universitätsbildung, aber von der Politik, über die Kirchturminteressen hinaus, wissen sie so wenig wie wir als Studenten wußten, ja noch weniger, in auswärtiger Politik sind sie auch einzeln genommen Kinder; in allen übrigen Fragen aber, sobald sie in corpore zusammentreten, massenweis dumm, einzeln verständig.« Bismarckbriefe, herausg. von H. Kohl, 6. Aufl., 1897, S. 269.

[9]) *»Jusqu'au XVe siècle l'artiste pouvait être lui-même un poète ou un philosophe, mais comme artiste il vivait dans une sorte de sanctuaire, il appartenait à une confrérie qui avait ses secrets et formait un monde à part; il recevait par initiation les traditions de ses devanciers, et en peignant il ne reconnaissait pour juges que ses maîtres et ses pairs ... Dès la renaissance, la réflexion et le raisonnement avaient envahi les artistes eux-mêmes, et depuis un siècle surtout, la presse, les gouvernements, là dissémination de la pensée, la perfection aussi des chefs-d'oeuvre sortis de la main des maîtres ont largement réussi à tirer la peinture de son sanctuaire pour la placer au grand jour de la publicité ... Hélas! tout ce patronage public et toute cette popularisation, où nous mettons précisément nos espérances et dont nous attendons pour lui un futur âge d'or plus glorieux que ceux du passé, sont loin de m'apparaître sous des couleurs aussi flatteuses. Le fait certain, c'est que l'art, en devenant un fonctionnaire de l'État, est tombé sous l'empire du droit commun, et que la corporation autrefois souveraine a perdu de plus en plus, non-seulement son rôle d'initiatrice, mais encore son indépendance.« J. Milsand, L'esthétique anglaise. Étude sur M. John Ruskin. Paris 1864, S. VII/VIII.*

[10]) Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2. Aufl., 1779.

[11]) Hermann Reich, Der Mimus. Ein literar-entwickelungsgeschichtlicher Versuch. I, 1903.

[12]) Vgl. Theodor Birt, Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten. Marburger Rektoratsrede 1903.

[13]) Die 1901 veröffentlichten Lehrpläne für den Zeichenunterricht an höheren Lehranstalten beginnen mit den Sätzen: »Lehraufgabe des verbindlichen Zeichnens ist die Ausbildung im Sehen von Formen und Farben und im Darstellen einfacher Gegenstände. In dem nicht verbindlichen Unterricht in den oberen Klassen von U. II. an erfolgt die weitere Entwickelung des Formen- und Farbensinnes durch Wiedergabe von schwieriger darzustellenden Natur- und Kunstformen.« Mechanisches Kopieren und Benutzung solcher Hilfsmittel wie Zirkel und Lineal ist verboten. »Im fakultativen Unterricht soll Skizzieren und Zeichnen aus dem Gedächtnis geübt werden, damit der Schüler lerne, die charakteristischen Eigenschaften eines Gegenstandes rasch zu erfassen und in klaren Vorstellungen zu bewahren.« Eine ministerielle Verfügung vom 3. April 1902 gibt u. a. folgende Anweisungen. »Im Freihandzeichnen kommt es vor allem darauf an, daß die Schüler selbständig beobachten und darstellen lernen.« »Vorlegeblätter sind ausgeschlossen.« »Die Schüler müssen praktisch unterwiesen werden, mit dem ihnen zu Gebote stehenden Farbenmaterial die Farben von Gegenständen (Blättern, Schmetterlingen, Stoffen u. s. w.)

zu treffen.« »Beim Zeichnen und Malen nach körperlichen Gegenständen sind die perspektivischen Beleuchtungs- und Farbenerscheinungen ... durch praktische Übungen im Beobachten bestimmter Gegenstände den Schülern zum Bewußtsein zu bringen.« Nebenbei bemerkt: der Ausdruck »perspektivische Farbenerscheinungen« ist wohl nicht sonderlich glücklich gewählt.

[14]) Sören Kierkegaard bespricht in seinem Buch »Entweder — oder« (deutsch 1885, I, 147), »weshalb man sich immer gescheut hat, Christi Leben eine Tragödie zu nennen: man fühlte, daß hier ästhetische Eindrücke die Sache nicht erschöpfen.«

[15]) »Keiner von den Göttern philosophiert oder strebt weise zu werden — denn er ist es; so wenig wie ein anderer, wenn er weise ist, philosophiert. Aber auch die Bildungslosen philosophieren nicht oder streben weise zu werden.« Plato, Gastmahl, 203/4.

[16]) »Wir machen mit unseren rein ästhetischen Urteilen Ansprüche an eine eigene Gesetzgebung im Wesen der Dinge, und wenn wir diese im einzelnen nicht nach bestimmten Begriffen mit objektiver Gültigkeit auszusprechen vermögen, so setzen wir den Grund dieser nur subjektiven Bedeutung des Schönen und Erhabenen nicht dahinein, daß die Gesetze der Schönheit und Erhabenheit selbst keine objektive Realität hätten, sondern nur in unser subjektives Unvermögen, ihre objektive Bedeutung anders als ästhetisch anzuerkennen. Wir finden in der Tat auch die Welt dieser Gesetzgebung unterworfen. Denn Leben und Schönheit erscheinen uns an den Formen des Organisierten ... Wir glauben an die ewige Wahrheit der Schönheit, wir glauben, daß die Ideen der ewigen Schönheit die urschöpferischen Bildner des Weltalls seien.« Ernst Friedrich Apelt, Metaphysik, 1857, S. 684/5. — Ich brauche dem Leser, der mir bis hierher gefolgt ist, kaum zu sagen, daß ich nicht mit jedem Wort der angezogenen Stelle einverstanden bin.

Sachverzeichnis.

A.

F.

G.

H.

I.

T.

U.

V.

W.

Z.



Neapel, Museo Nazionale

HERA FARNESE

(Zu Seite 97 und 403 ff.)



Amsterdam, Stadtmuseum

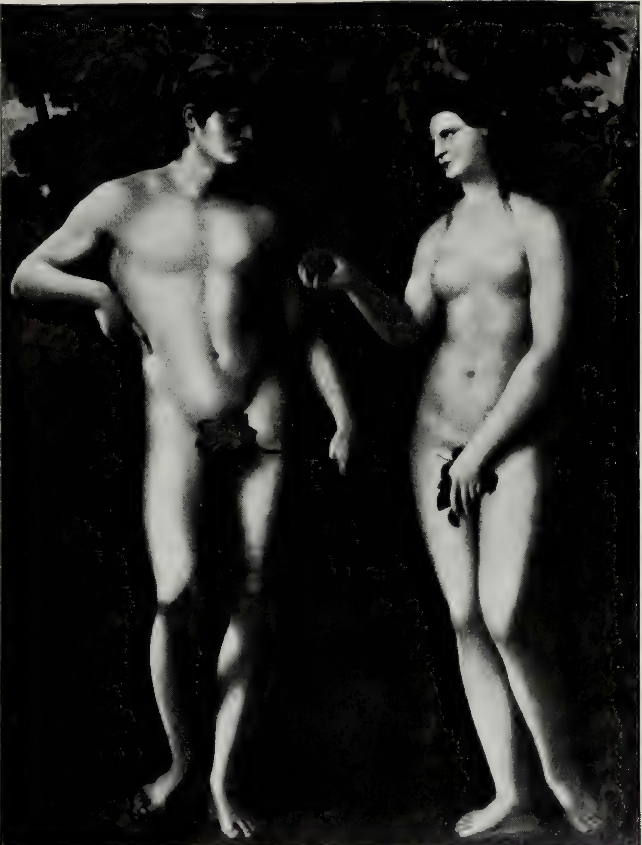


Fontaine des Innocents, Paris

WEIBLICHE FIGUR
15. Jahrhundert

JEAN GOUJON, NYMPHE

(Zu Seite 97 und 403 ff.)



Phot. Vereinigte Kunstanstalten vorm. J. Albert, München.

GIORGIONE, ADAM UND EVA



München, Hof- u. Staatsbibl.

AUS DEM SOGENANNTEN GEBETBUCH DER HEILIGEN HILDEGARD

(Zu Seite 97 und 416)



Vatikan

RAFFAEL, DIE VERKLÄRUNG CHRISTI

(Zu Seite 98, 102, 409 und 412)



London, Wallace Collection

REMBRANDT, THE UNMERCIFUL SERVANT

(Zu Seite 123 und 409)



Phot. F. Hanfstaengl, München *Dresden, Kgl. Gemäldegalerie*

RAFFAEL, SIXTINISCHE MADONNA

(Zu Seite 148, 412 und 427)



Donaueschingen

SCHWÄBISCHE SCHULE,
MARIA MIT KIND UND EINER HEILIGEN.

(Zu Seite 148 und 412)



Mit gütiger Erlaubnis von Braun & Schneider, München *Aus den »Fliegenden Blättern«*

»'s Lachen is doch a' g'spassige Sach'! . . Wenn i' lach', lachen alle mit!«

(Zu Seite 92 und 217)



Ein [illegible] unter dem Verdachte des Diebstahls [illegible] wird in der Sitzung freigesprochen [illegible] selbst entlassen werde. [illegible] sagt der Vagabund, [illegible] In unserer Zelle [illegible] ein [illegible] hat [illegible] vier Touren [illegible] die fünfte auch noch lernen!



Aus den »Fliegenden Blättern«

Ein fideles Gefängnis. Ein unter dem Verdachte des Diebstahls verhafteter Landstreicher wird in der Sitzung freigesprochen und ihm vom Richter eröffnet, daß er sofort entlassen werde. »O, bitt' schön, Herr Gerichtshof,« sagt der Vagabund, »dürft' ich nicht noch einen Tag im Arrest bleiben! In unserer Zelle sitzt auch ein Schneider; der hat mir schon vier Touren von der Française g'lernt, und ich möcht' halt jetzt die fünfte auch noch lernen!«

(Zu Seite 218 ff und 407)



Mit gütiger Erlaubnis von Braun & Schneider, München

Aus den »Fliegenden Blättern«

Weibliche Couleurstudenten. »Auf die Mensur!« — »Auslage!« — »Los!« — . . . . . »Eine

(Zu Seite 220 und 407)



Aus den »Fliegenden Blättern«

Maus — — —!«

(Zu Seite 220, 407 und 408)



Bargello, Florenz

BRUNELLESCO, DIE OPFERUNG ISAAKS

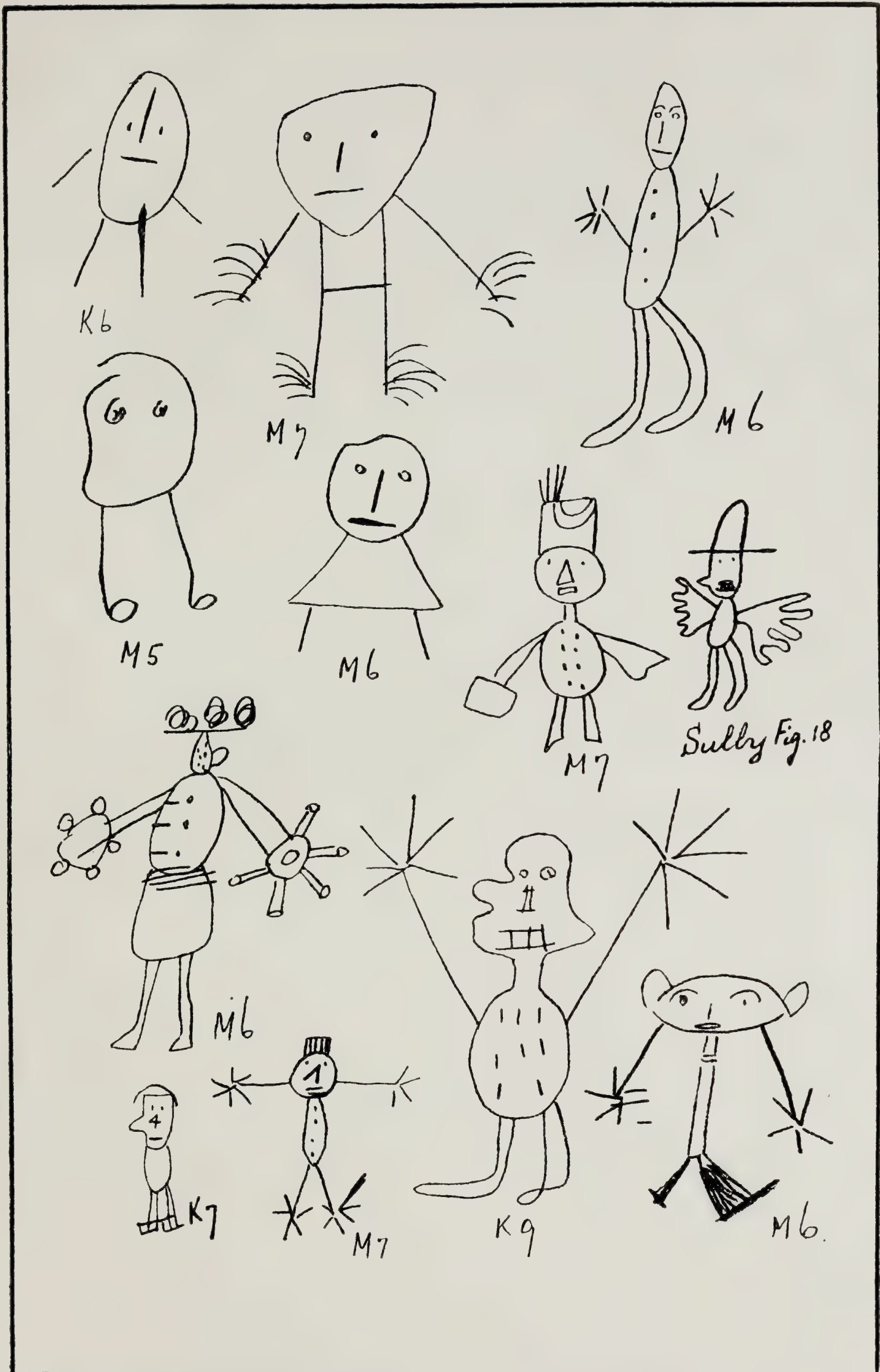
(Zu Seite 242 und 408)



Relief an der Türe des Baptisteriums zu Florenz *Bargello, Florenz*

GHIBERTI, DIE OPFERUNG ISAAKS

(Zu Seite 243 und 408)



AUS »LEVINSTEIN, KINDERZEICHNUNGEN BIS ZUM 14. LEBENSJAHR«.

(Zu Seite 279 ff.)



Relief in der Villa Albani, Rom.

ANTINOUS

(Zu Seite 400 und 405)



Phot. F. Hanfstaengl, München *Glasgow*

J. McNEILL WHISTLER, THOMAS CARLYLE

(Zu Seite 414)



BETENDE NONNE
Lichtbildstudie von Alfred Enke
(Zu Seite 414 und 420)



SOMMERTAG

Lichtbildstudie von Alfred Enke

(Zu Seite 420)



Phot. F. Hanfstaengl, München *London, National Gallery*

MICHELANGELO, MADONNA

(Zu Seite 123, 174 und 429)

Verlagswerke.



Der INHALT des ersten Heftes ist der folgende:

Prof. Th. Lipps-München, Zur „ästhetischen Mechanik". — Prof. K. Lange-Tübingen, Die ästhetische Illusion im 18. Jahrhundert. — Prof. H. Riemann-Leipzig, Die Ausdruckskraft musikalischer Motive. — Prof. G. Simmel-Berlin, Über die dritte Dimension in der Kunst. — Prof. H. Spitzer-Graz, Apollinische und dionysische Kunst. (Fortsetzung folgt.) — Dr. Th. Poppe-Frankfurt a. M., Von Form und Formung in der Dichtkunst.

BESPRECHUNGEN:

Th. Lipps, Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 1. Teil. Bespr. von Herm. Vahle (Berlin). — Stephan Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Bespr. von Dr. Edith Landmann-Kalischer (Basel). — Johannes Volkelt, System der Ästhetik. 1. Band. Bespr. von Prof. Dr. H. Dinger (Jena). — Paul Bjerre, Der geniale Wahnsinn. Michael Haberlandt, Die Welt als Schönheit. Bespr. von Max Hochdorf (Berlin). — Siegfried Levinstein, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr. Bespr. von Dr. Max Osborn (Berlin). — Kurt Mey, Die Musik als tönende Weltidee. 1. Teil. Bespr. von J. Vianna da Motta (Berlin). — Emil Geiger, Beiträge zu einer Ästhetik der Lyrik. Bespr. von Prof. Dr. R. M. Werner (Lemberg). — Rudolf Borchardt, Das Gespräch über Formen und Platons Lysis deutsch. Bespr. von Dr. Edith Landmann-Kalischer (Basel). — Johanna de Jongh, Die holländische Landschaftsmalerei. Bespr. von Dr. Paul Kühn (Leipzig). — Heinrich Wolgast, Das Elend unserer Jugendliteratur. 3. Aufl. Bespr. von W. Franz (Berlin).

SCHRIFTENVERZEICHNIS für 1905. Erste Hälfte.

Für das zweite Heft sind folgende Artikel vorgesehen:

Prof. Joh. Volkelt, Sachliches und Persönliches aus meinen ästhetischen Arbeitserfahrungen. — Prof. Jonas Cohn, Zur Vorgeschichte eines Kantischen Ausspruchs über Natur und Kunst. — Prof. E. Große, Der Stil der japanischen Lackkunst. — Dr. Olga Stieglitz, Die sprachlichen Hilfsmittel für Verständnis und Wiedergabe von Tonwerken. — Dr. R. Ameseder, Über Wertschönheit. — Dr. R. Hamann, Individualismus und Ästhetik. — Prof. H. Spitzer, Apollinische und dionysische Kunst. (Fortsetzung.) — Besprechungen. Bibliographie.

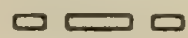
Philosophisches Lesebuch

von

Prof. Dr. M. Dessoir und Doz. Dr. P. Menzer.

Zweite vermehrte Auflage.

8°. 1905. geh. M. 5.60; in Leinwand gebunden M. 6.40.



Inhalt: I. Plato. — II. Aristoteles. — III. Sextus Empiricus. — IV. Seneca. — V. Plotin. — VI. Thomas von Aquino. — VII. Meister Eckhart. — VIII. Francis Bacon. — IX. Descartes. — X. Spinoza. — XI. Locke. — XII. Berkeley. — XIII. Leibniz. — XIV. Hume. — XV. Kant. — XVI. Fichte. — XVII. Hegel. — XVIII. Herbart. — XIX. Schopenhauer. — XX. Comte. — XXI. J. St. Mill. — Namenverzeichnis. — Sachregister.



. . . . Das Lesebuch darf man als ein in jeder Hinsicht glückliches Unternehmen zur Förderung und Vertiefung der philosophischen Bildung begrüfsen. Ohne Zweifel wird durch das hier angewendete Verfahren, Exzerpte der sachlich bedeutsamen und für den Autor und die Gedankenentwickelung charakteristischen Äufserungen früherer Philosophen im Original bezw. in getreuer Übersetzung vorzuführen, pädagogisch mehr erreicht, als durch eine den ursprünglichen Stoff umformende Geschichtsdarstellung. Dem verderblichen, die Halbbildung zeitigenden Einflufs der Kompendien von Geschichte der Philosophie zu begegnen, scheint das Lesebuch ein vortreffliches Mittel. Die von den Herausgebern den Exzerpten beigegebenen Anmerkungen sind teils sachliche Kommentare teils bibliographische Hinweise.

Literarisches Zentralblatt 1903. Nr. 50.

